

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Filología Española III



TESIS DOCTORAL

**Del original al sobretitulado: la adaptación y la traducción audiovisual
en el teatro contemporáneo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Juan Marcos Carrillo Darancet

Directores

Juan Pedro Rica Peromingo
María Isabel Hernández Toribio

Madrid, 2014

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Departamento de Filología Española III



Tesis doctoral

DEL ORIGINAL AL SOBRETITULADO:

LA ADAPTACIÓN Y LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

Juan Marcos Carrillo Darancet

Madrid, 2014

Directores:

Dr. Juan Pedro Rica Peromingo

Dra. María Isabel Hernández Toribio

Agradecimientos

Cuando me embarqué en un programa de doctorado a última hora y casi por casualidad estaba lejos de imaginar que un día llegaría a puerto y terminaría la singladura. Y no podía ni imaginar que parte de la gente que me despidió en el puerto de salida no estaría en el de llegada. Por eso esta tesis es, ante todo, para mi padre. Porque él me enseñó a terminar las cosas que uno empieza a pesar de los temporales.

En esta larga travesía actuó de capitana la Dra. Ana María Vígara Tauste, que tampoco está hoy en el puerto para recibir este trabajo que en parte le pertenece, por haberme acompañado y guiado desde los remotos tiempos del DEA y por haber respondido siempre a mis preguntas con una sonrisa y con una curiosidad insaciable.

Cogieron el timón de esta tesis, a finales del año 2012, los doctores Juan Pedro Rica e Isabel Hernández, y quiero agradecerles muy especialmente su compromiso con este proyecto por confiar en él cuando zozobraba y por ayudarme a enderezar el rumbo en más de una ocasión, tanto en la vertiente académica como en la personal.

Extiendo los agradecimientos al departamento de Filología Española III de la Universidad Complutense de Madrid, y en especial a su directora, la Dra. Pilar Vega, y a su secretaria, María Isabel Ortega, por su inestimable colaboración a lo largo de estos años.

Este proyecto no habría sido posible si Coto, Karl y Rubén no me hubiesen abierto las puertas de los cines y los teatros de España y Francia y si no me hubiesen lanzado al proceloso mundo del subtítulo y del sobretítulo. Con ellos aprendí todo lo que sé de este mundo y a ellos les debo haber podido compaginar mi carrera profesional con mi pasión por el cine y el teatro.

Aunque nombrar a todas aquellas personas que, de una u otra forma, me han ayudado en cines y teatros sería una tarea ingente, me gustaría recordar aquí a los que hacen posible que, una vez se apaguen las luces, empiece la magia del espectáculo: técnicos, operarios, actores, directores, programadores, acomodadores y, sobre todo, compañeros de fatigas, como Ángela, con la que he luchado en no pocas batallas.

No puedo olvidar aquellas instituciones que me han ayudado en este proceso, sobre todo el Centro de Documentación Teatral, el ICAA, la Filmoteca Española y el INAEM, en las que, además de siglas, se encuentran profesionales siempre dispuestos a

ayudar y a seguir haciendo que la cultura tenga un lugar privilegiado en unos tiempos más que revueltos.

Cuando empecé los estudios de Traducción e Interpretación no sabía la importancia que tendrían aquellos docentes en mi vida, en muchos aspectos. Por eso, quiero dar las gracias a quienes fueron mis profesores y, más adelante, compañeros, por lo que he aprendido con ellos dentro y fuera de las aulas: Juancar, Juanpe, Nava, Arsenio, Isabelle, Paloma, David, Manuel, Carmen, James, Isabel, Marta, Marta, Jorge, Susana, Eusebio, Tamara, Lourdes y Teresa.

A mi familia le debo, también, el haberme aguantado durante todo este tiempo. A mi madre, el haberme animado siempre a pesar de los pesares, a Mario, el no preguntar más que con un gesto, a mi abuelo, todas esas horas de charla en la cocina de Bayona, a Rafita, el haberme sacado del ostracismo cada dos semanas para pasar dos horas de descompresión, a Araceli, a la Loren, a Manoli y al Moti, todas aquellas mañanas y tardes de conversación y barbacoa.

Pero este viaje no habría sido posible sin la tripulación, sin mis grumetes, que llevan tanto tiempo embarcados en el mismo barco: Andrea y Elisa, sin las que no podría haber avistado tierra en muchas ocasiones, Yoly, Tere, Mónica y Sonia, compañeras de tantos viajes, Karine, Cristina, Bernal, María y los Raúles, oficiales al mando.

A todos ellos, y a los que se me haya podido olvidar, gracias.

Translators do not 'just translate'

Theo Hermans

Índice de contenidos

Índice de contenidos	vii
Índice de tablas	xiii
Índice de figuras	xv
Listado de apéndices	xvii
Listado de abreviaturas y siglas	xviii
1. INTRODUCCIÓN	19
1.1. Justificación de la investigación	20
1.2. Motivación de la investigación y objetivos	21
1.3. Hipótesis iniciales	22
1.4. Estructura de la investigación	24
1.5. Citas y traducciones	25
PRIMERA PARTE	27
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	29
2.1. La traducción audiovisual	29
2.1.1. Breve perspectiva histórica	29
2.1.2. Qué es la TAV	31
2.2. El subtitulado	34
2.2.1. Delimitación del subtitulado	34
2.2.2. El subtitulado como disciplina propia dentro de la TAV	34
2.2.3. Definición de subtitulado	36
2.2.4. Aspectos técnicos del subtitulado	37

2.2.4.1. Limitaciones temporales	37
2.2.4.2. Limitaciones espaciales	40
2.2.5. Aspectos lingüísticos	42
2.2.5.1. La supeditación de la lengua a la técnica. Omisión, reducción y condensación.	42
2.2.5.2. Coherencia y cohesión	44
2.2.5.3. La semiótica del subtitulado y la interferencia medial.....	45
2.2.5.3.1. De escrito a oral y viceversa.....	47
2.2.6. Traducción vulnerable: ¿traducción o adaptación?.....	49
2.2.7. La norma en subtitulado	51
2.2.8. Las fases del subtitulado y la realidad profesional	54
2.3. El sobretitulado	57
2.3.1. Delimitación del sobretitulado.....	57
2.3.2. Sobretitulado teatral frente a sobretitulado de ópera. La búsqueda de la independencia teórica	58
2.3.3. La figura del sobretitulador	60
2.3.4. La integración de los sobretítulos en el espacio escénico	64
2.4. La aportación de los estudios de traducción a la TAV	66
2.4.1. Los estudios de traducción	67
2.4.1.1. La traducción como operación cognitiva	68
2.4.1.2. La traducción como operación textual	70
2.4.1.2.1. La noción de equivalencia.....	70
2.4.1.2.2. Enfoques textuales de la traducción	73
2.4.1.2.2.1. La coherencia.....	73
2.4.1.2.2.2. La cohesión.....	74

2.4.1.3. La traducción como acto de comunicación	75
2.4.1.3.1. La función textual.....	76
2.4.1.3.2. Los contextos situacionales	77
2.4.1.3.3. Dimensión comunicativa, pragmática y semiótica de la traducción.....	77
2.4.1.4. Los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT)	78
2.4.2. Los estudios sobre traducción audiovisual	81
2.4.2.1. Los estudios sobre la TAV como proceso.....	81
2.4.2.1.1. Tipología textual de los textos audiovisuales	82
2.4.2.1.2. Estudios sobre las especificidades de la traducción audiovisual	82
2.4.2.2. Estudios sobre la TAV como producto	83
2.4.2.2.1. La TAV como adaptación o traducción de un texto anterior.....	83
2.4.2.2.2. Los EDT aplicados a la TAV	84
2.5. La lingüística de corpus y la TAV	85
2.5.1. Tipos de corpus.....	87
2.5.2. Elementos de estudio en el análisis de corpus	88
2.5.3. El análisis de corpus y la TAV	89
3. MARCO METODOLÓGICO.....	91
3.1. La teoría del polisistema.....	91
3.1.1. Conceptos básicos del polisistema.....	94
3.1.2. La ampliación del concepto de polisistema	94
3.1.3. La aportación metodológica de Toury	95
3.1.3.1. Reglas, normas, idiosincrasias	97
3.1.3.2. La ampliación del concepto de norma	98

3.1.4. El concepto de equivalencia	100
3.1.5. Las relaciones de poder	101
3.2. El análisis de corpus aplicado a los estudios de traducción.....	105
3.3. Metodología del trabajo de investigación.....	107
3.3.1. Estructura de la investigación.....	109
3.3.1.1. Primer bloque: las traducciones como hechos de cultura.....	110
3.3.1.2. Segundo bloque: el estudio de las normas	110
3.3.1.3. Tercer eje: el proceso traductor.....	111
3.4. Delimitación y definición del corpus de análisis	111
3.4.1. Delimitación del universo de análisis	111
3.4.2. Definición del corpus	113
 SEGUNDA PARTE	 119
4. LAS TRADUCCIONES COMO HECHOS DE CULTURA.....	121
4.1. Contexto cultural	121
4.1.1. <i>Macbeth</i>	121
4.1.1.1. <i>Macbeth</i> en el cine	122
4.1.1.2. <i>Macbeth</i> en el teatro.....	124
4.1.2. <i>El proceso</i>	126
4.1.2.1. <i>El proceso</i> en el cine	126
4.1.2.2. <i>El proceso</i> en el teatro.....	128
4.1.3. Las películas subtituladas en DVD.....	129
4.1.4. El sobretitulado de obras teatrales	134
4.2. El concepto de <i>pseudotraducción</i> aplicado al subtitulado y al sobretitulado	136

4.3.	Los elementos contextuales del proceso de subtitulado y sobretitulado	140
4.3.1.	La traducción subordinada.....	141
4.3.2.	La coincidencia temporal de las obras.....	143
4.3.3.	La lengua utilizada en el proceso de traducción	148
4.4.	Conclusiones parciales	150
5.	EL ESTUDIO DE LAS NORMAS	153
5.1.	Las normas lingüísticas	154
5.1.1.	La lingüística de corpus aplicada al estudio de las normas lingüísticas en tres fragmentos de <i>Macbeth</i> y de <i>El proceso</i>	154
5.1.1.1.	Análisis estadístico de los elementos léxicos.....	156
5.1.1.2.	Frecuencias de palabras	159
5.1.1.3.	Palabras clave (<i>KeyWords</i>)	165
5.1.1.3.1.	Palabras clave en <i>Macbeth</i>	166
5.1.1.3.2.	Palabras clave en <i>El proceso</i>	171
5.1.2.	El estudio de las normas lingüísticas en la traducción.....	175
5.1.2.1.	Las técnicas de traducción en <i>Macbeth</i>	179
5.1.2.2.	Las técnicas de traducción en <i>El proceso</i>	185
5.1.2.3.	Las técnicas de traducción en subtitulado y sobretitulado en el corpus	190
5.2.	Las normas técnicas.....	193
5.2.1.	Las normas técnicas espaciales y temporales	194
5.2.2.	Las normas técnicas lingüísticas.....	199
5.3.	Conclusiones parciales	205

6. EL PROCESO TRADUCTOR.....	211
6.1. Los condicionantes socioculturales y económicos	212
6.2. Los elementos artísticos y escénicos	216
6.3. Los intervinientes en el proceso de sobretitulado.....	222
6.4. Conclusiones parciales	228
7. CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN FUTURA.....	231
7.1. Conclusiones	231
7.2. Propuesta de taxonomía de normas en sobretitulado teatral.....	238
7.3. Perspectivas de investigación futura.....	245
APÉNDICES	249
Bibliografía.....	317
Abstract	335

Índice de tablas

Tabla 1 Semejanzas y diferencias en los archivos de subtítulos de <i>Macbeth</i>	145
Tabla 2 Semejanzas y diferencias en los archivos de subtítulos de <i>El proceso</i>	146
Tabla 3 Estadísticas de los archivos correspondientes a las obras completas	157
Tabla 4 Estadísticas de los archivos correspondientes a los fragmentos seleccionados.....	158
Tabla 5 Comparación de subtítulos y sobretítulos en el primer fragmento de <i>Macbeth</i>	167
Tabla 6 Subtítulos y sobretítulos iniciales del tercer fragmento de <i>Macbeth</i>	170
Tabla 7 Uso de la omisión y la condensación en el sobretitulado de las obras del corpus	200
Tabla 8 Usos ortotipográficos en el subtitulado en el corpus	202
Tabla 9 Usos ortotipográficos en el sobretitulado en el corpus	203
Tabla 10 Usos ortotipográficos en el corpus según modalidad de TAV	203
Tabla 11 Comparación de segmentación de subtítulos y sobretítulos	204
Tabla 12 Diferencias entre el guion, el texto del ensayo y el texto de la representación del primer fragmento de <i>El proceso</i> , Synaesthetic Theatre	218

Índice de figuras

Fig. 1 Diagrama de Holmes sobre los estudios de traducción. En Toury (1995/2004)	92
Fig. 2 Estadísticas de los archivos correspondientes a las obras completas	157
Fig. 3 Estadísticas de los archivos correspondientes a los fragmentos seleccionados	157
Fig. 4 Frecuencia de palabras en corpus de referencia	159
Fig. 5 Frecuencia de palabras en corpus de estudio	159
Fig. 6 Frecuencia de palabras en archivos de subtítulos	160
Fig. 7 Frecuencia de palabras en archivos de sobretítulos	160
Fig. 8 Frecuencia de palabras en archivos de subtítulos con lista de exclusión	161
Fig. 9 Frecuencia de palabras en archivos de sobretítulos con lista de exclusión	161
Fig. 10 <i>Clusters</i> formados por <i>que</i> en archivos de subtítulos	162
Fig. 11 <i>Clusters</i> formados por <i>que</i> en archivos de sobretítulos	162
Fig. 12 <i>Clusters</i> formados por <i>Sr.</i> en archivos de subtítulos	165
Fig. 13 <i>Clusters</i> formados por <i>Sr.</i> en archivos de sobretítulos	165
Fig. 14 Palabras clave en MB_VMF_TXT_1	166
Fig. 15 Palabras clave en MB_CBJ_TXT_1_2	166
Fig. 16 Palabras clave en MB_VMF_TXT_2	168
Fig. 17 Palabras clave en MB_CBJ_TXT_2_2	168
Fig. 18 Palabras clave en MB_VMF_TXT_3	169
Fig. 19 Palabras clave en MB_CBJ_TXT_3_2	169
Fig. 20 Grado de alejamiento del TM del TO	171
Fig. 21 Palabras clave en PR_STL_TXT_1	172

Fig. 22 Palabras clave en PR_SNT_TXT_1	172
Fig. 23 Palabras clave en PR_STL_TXT_2	172
Fig. 24 Palabras clave en PR_SNT_TXT_2	172
Fig. 25 Palabras clave en PR_STL_TXT_3	173
Fig. 26 Palabras clave en PR_SNT_TXT_3	173
Fig. 27 Técnicas de traducción empleadas en <i>Macbeth</i>	179
Fig. 28 Técnicas de traducción empleadas en el subtítulo y en el sobretítulo de <i>Macbeth</i>	183
Fig. 29 Técnicas de traducción empleadas en <i>El proceso</i>	185
Fig. 30 Técnicas de traducción empleadas en el subtítulo y en el sobretítulo de <i>El proceso</i>	189
Fig. 31 Técnicas de traducción empleadas en el subtítulo y en el sobretítulo en el corpus	191

Listado de apéndices

Apéndice I

Comparación de las distintas normas en subtitulado	250
--	-----

Apéndice II

Programas de las obras de teatro que conforman el corpus	258
--	-----

Apéndice III

Datos de películas calificadas (<i>Macbeth</i> , Orson Welles y <i>El proceso</i> , Orson Welles) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Consulta: 18/09/2013	260
---	-----

Apéndice IV

Relación anotada de los archivos del corpus	261
---	-----

Apéndice V

Relación de representaciones en España desde 1939 de <i>Macbeth</i> y <i>El proceso</i> remitida por el Centro de Documentación Teatral. Consulta: 05/12/12	263
---	-----

Apéndice VI

Técnicas de traducción empleadas en el corpus	277
---	-----

Apéndice VII

Correos electrónicos intercambiados entre los distintos intervinientes implicados en el sobretitulado de las obras recogidas en el corpus	308
---	-----

Apéndice VIII

Propuesta de taxonomía de normas en sobretitulado	314
---	-----

Apéndice IX

Corpus y fragmentos audiovisuales	315
---	-----

Listado de abreviaturas y siglas

CBJ	Cheek by Jowl
CDT	Centro de Documentación Teatral
DTS	Descriptive Translation Studies (cf. EDT)
EDT	Estudios descriptivos de traducción
INAEM	Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música
PS	Polisistema
SC	Subtitulado cinematográfico
SGM	Sogemedia
SNT	Synaesthetic Theatre
ST	Sobretitulado teatral
STL	Sotelysa
TAV	Traducción audiovisual
TDT	Televisión digital terrestre
TM	Texto meta
TO	Texto origen
TTR	<i>Type/token ratio</i> – ratio de forma/palabra
UPI	Universal Pictures Iberia
VMF	Video Mercury Films

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años, desde la década de 1990, se ha producido una doble evolución en el mundo del arte y del entretenimiento: los avances técnicos han posibilitado nuevas formas de difusión de los productos audiovisuales y se ha generalizado el uso de la traducción audiovisual como forma de hacer llegar a un público más amplio lo que antes estaba reservado a un público selecto.

El auge de los intercambios culturales exigía nuevas formas para hacer llegar obras dramáticas o cinematográficas a un público creciente y cada vez más exigente. Así, el subtitulado, una disciplina asentada en el mundo de la traducción y de la distribución cinematográfica desde principios del siglo xx, sirvió de inspiración para una nueva modalidad de traducción, el sobretitulado teatral, que permitiría la representación de obras dramáticas en un idioma distinto al del lugar en el que se representaban.

A pesar de su antigüedad, el mundo académico ha tardado más de 50 años en sistematizar, y aún de manera vacilante, la práctica subtituladora, por lo que la irrupción de esta nueva tipología de traducción audiovisual, el sobretitulado teatral, no puede ni debe esperar tanto tiempo para encontrar un marco teórico adecuado para los profesionales y que permita formar a los futuros traductores especializados en esta rama.

Del mismo modo que los estudios universitarios de traducción han hecho su aparición y han conocido un gran auge en las dos últimas décadas en España, es notable la diversificación de formaciones y la especialización creciente que se da en las facultades, en las que cada vez es más frecuente encontrar estudios que se centran en ámbitos específicos de la traducción (jurídica, audiovisual, comercial, institucional, etc.). Sin embargo, la traducción de obras dramáticas, muy estudiada desde hace mucho tiempo, por ser el género dramático de gran importancia en periodos cruciales de la literatura, dista enormemente del sobretitulado teatral, pues ambas disciplinas tienen como resultado dos productos radicalmente distintos.

La similitud formal y técnica entre el subtitulado y el sobretitulado puede incitar al estudioso que pretenda buscar un método de análisis que le dote de un marco teórico adecuado para la enseñanza de ambas disciplinas a volcarse en la bibliografía existente en materia de traducción audiovisual, y en concreto en aquella que estudia el subtitulado. Lamentablemente, la práctica ha adelantado, una vez más, a la teoría, y es

difícil encontrar trabajos académicos que sistematicen y sintetizen el sobretitulado teatral.

1.1. Justificación de la investigación

Son varios los autores que llaman la atención de la comunidad científica sobre el vacío teórico que existe en el campo de la traducción audiovisual (TAV) y su enseñanza. Si bien este vacío se ha ido colmando poco a poco en España en los últimos años con la labor de autores como Díaz-Cintas (2001, 2003, 2005b), Chaume (2004a, 2005) y Agost y Chaume (2001), entre otros, la falta de homogeneidad teórica se ha trasladado al ámbito académico (con planes de estudios en los que tanto el tipo de asignatura como la denominación de aquellas que tratan de la TAV varían enormemente), quizá como resultado de la indeterminación propia de la misma parcela conceptual de la TAV, en la que se incluye gran cantidad de modalidades de traducción.

A pesar de ello, se han impuesto dos modalidades de TAV en el mundo académico (a la zaga de su predominio en el mundo profesional): el doblaje y el subtítulado. Esta preponderancia teórica se manifiesta en un número cada vez mayor de publicaciones al respecto, si bien adolecen de un marco normativo compartido tanto por los profesionales como por los estudiosos o de un consenso institucional, por lo que sigue presentando una enorme diversidad teórica¹.

La atención que los teóricos han prestado al doblaje y al subtítulado ha eclipsado otras modalidades de TAV que, poco a poco, empiezan a hacerse un hueco en el mundo teórico y a despuntar, una vez más con un retraso notable con respecto a su utilización real. Es este el caso del sobretitulado teatral, empleado desde la década de 1980 y que conoce un gran auge en la actualidad en la escena teatral española y europea, pero que ha sido escasamente estudiado y aún menos sistematizado.

En los últimos diez años se ha multiplicado en España el uso de esta técnica, el sobretitulado teatral, pero su presencia en trabajos académicos y en las aulas es prácticamente nula. Aún así, no es de extrañar que en los próximos años se produzca una incorporación a los planes de estudios de traducción de esta modalidad de TAV, del mismo modo que empiezan a aparecer en ellos, junto con el subtítulado y el doblaje

¹ En este sentido, cabe destacar los esfuerzos que se están realizando desde distintos ámbitos institucionales y privados para homogeneizar las prácticas en TAV, sobre todo en el campo de la accesibilidad (AENOR, CESyA, etc.).

cinematográficos, otras modalidades minoritarias de TAV, como las voces solapadas o la localización de productos multimedia. Ello justifica la necesidad de un marco teórico en el ámbito del sobretitulado y de unas pautas que guíen al profesional y al docente en la enseñanza del mismo. Este último proceso, a nuestro juicio, no tiene por qué hacerse *ex nihilo*, ya que como todo tipo de traducción, el sobretitulado está relacionado, tanto formal como metodológicamente, con otra modalidad de traducción audiovisual, el subtitulado.

1.2. Motivación de la investigación y objetivos

El presente trabajo de investigación es fruto de una vida profesional enfocada a la traducción audiovisual en dos facetas: la profesional y la académica. En la vertiente profesional, el subtitulado ocupa un lugar preponderante que, con el tiempo, ha ido abriendo las puertas al sobretitulado teatral, hasta llegar casi a desplazarlo. En la vertiente académica, la enseñanza de la traducción audiovisual, simultánea a la práctica profesional, se ha combinado con la investigación en esta materia.

Esta doble perspectiva sobre la traducción audiovisual y, en concreto, sobre subtitulado y sobretitulado, es la que nos ha llevado a observar la ausencia de un marco teórico sólido y fundamentado en el mundo académico sobre el sobretitulado teatral. Así, los pilares teóricos que han ido sustentando la práctica profesional se han ido poniendo a lo largo de teatros y representaciones en toda España, en no pocas ocasiones después de experimentar los nervios y los errores –y aciertos– del directo y, en la mayoría de las ocasiones, definiendo y explicando la figura del sobretitulador.

Esta tesis doctoral surge como necesidad de satisfacer una intuición profesional, la de la relación existente entre el subtitulado cinematográfico y el sobretitulado teatral, basándose en el estudio de ambos procesos partiendo de textos comparables, intentando integrar, en la medida de lo posible y a pesar de las dificultades que ello entraña, la perspectiva profesional en el estudio académico. Obedece también a la voluntad de comprobar empíricamente lo que la práctica profesional ha asentado, esto es, la independencia formal, a pesar de las similitudes en sus procesos, de esta modalidad de traducción audiovisual.

El objetivo último de este trabajo de investigación es, de confirmarse dicha independencia, sistematizar, partiendo de los datos estudiados, la práctica del

sobretitulado teatral para poder ofrecer un documento de referencia académico y práctico que permita ampliar y desarrollar el marco teórico existente en la materia, un documento que recoja una propuesta de taxonomía de las normas específicas empleadas en sobretitulado teatral.

Para ello partimos, mediante el estudio descriptivo de un corpus de dos obras, *Macbeth*, de William Shakespeare, y *El Proceso*, de Franz Kafka, y de cuatro adaptaciones de estas obras, dos cinematográficas y dos teatrales, de una serie de hipótesis que pretendemos confirmar o desmentir a lo largo del presente trabajo.

1.3. Hipótesis iniciales

La deuda técnica del sobretitulado con respecto al subtitulado plantea el interrogante de si, además de la técnica, estas modalidades comparten también unos mismos mecanismos traductológicos y lingüísticos. Además, el aumento de los productos audiovisuales subtitulados y sobretitulados en los últimos años requiere que se analicen, partiendo de sus similitudes, estas dos modalidades de TAV respetando las características de cada una.

Por ello, es indispensable intentar situar el subtitulado y el sobretitulado en el lugar que ocupan en la actualidad en España, tanto desde el punto de vista de su penetración en el sistema del ocio como desde el conocimiento previo que de ambas modalidades de TAV pueda tener el público. El subtitulado y el sobretitulado se enmarcan, a través de las obras originales de las que son traducciones, en un contexto cultural determinado, lo que conecta tanto la obra como el proceso traductológico con los sistemas culturales de origen y de llegada.

Del mismo modo, cada una de las obras estudiadas –o, más ampliamente, cada una de las obras que debe subtitular o sobretitular un traductor– se enmarcan en un sistema literario, cinematográfico o dramático determinados, que guían las elecciones y decisiones traductológicas e influyen en todo el proceso de traducción.

La pertenencia, inclusión o acercamiento a un sistema determinado se reflejan no solo en los aspectos lingüísticos más propios de las modalidades de traducción, sino que también tiene su reflejo en el proceso técnico y lingüístico (e incluso sociocultural) del subtitulado y del sobretitulado.

A través del presente análisis, y más concretamente del estudio descriptivo de las distintas traducciones y de las normas que en ellas se dan, pretendemos averiguar el papel exacto del subtitulado y del sobretitulado dentro de la TAV. Para ello, partiremos de la hipótesis de que se trata de disciplinas diferenciadas dentro de la TAV², e incluso dentro de la traducción, y con diferencias entre ambas.

A pesar de existir ciertas diferencias, subtitulado y sobretitulado comparten una base técnica que deriva en unos procesos traductores similares pero no equivalentes. El estudio de las técnicas de traducción empleadas en los fragmentos del corpus, en el capítulo 5, debería arrojar luz sobre este punto, aunque lo completará el capítulo 6, en el que estudiaremos en profundidad uno de los aspectos fundamentales de estas dos disciplinas: la realidad profesional y el marco actancial en que se dan los procesos traductores.

Otro elemento destacado tanto del subtitulado como del sobretitulado es la relación que mantienen con el texto original, tanto desde un punto de vista semiótico como polisistémico. En este sentido, si asumimos que subtitulado y sobretitulado son disciplinas propias dentro del mundo de la traducción, podemos postular que en la relación y coexistencia entre TO y TM, el TM tendrá una relevancia particular que lo hará aparecer como un texto propio incorporado a un sistema distinto del original, sobre todo en el caso de dobles adaptaciones, como las que conforman el corpus: una adaptación literaria y una adaptación de un texto audiovisual en un idioma a un texto escrito en otro idioma. En el capítulo 5 estudiaremos la relevancia del TM desde el punto de vista de las normas, mientras que en el capítulo 6 ahondaremos en la relevancia del proceso traductor desde la perspectiva de los intervinientes en él implicados en la creación de sentido cinematográfico y dramático.

La independencia teórica, la similitud formal y la relación especial que mantienen los subtítulos y sobretítulos con el texto original incitan a buscar un marco de aplicación práctica que guíe la tarea tanto del profesional como del estudiante. En el caso del subtitulado, esta guía (o guías) ya existe en forma de publicaciones, libros de

² Del mismo modo, partiremos de la asunción de que el sobretitulado teatral, si bien es deudor del sobretitulado de ópera por los procedimientos técnicos que se emplean en ambas disciplinas, no puede seguir relacionándose exclusivamente con la ópera, ya que la ausencia, en el teatro, de una base musical que ritme las intervenciones y que dé unidad a los pasajes dialogados como la que se da en la ópera, implica que las estrategias traductológicas que se emplean en el sobretitulado teatral sean muy distintas a las empleadas en la ópera. Profundizaremos en este aspecto en el §2.3.2.

estilo, normas internas, etc. En el caso del sobretitulado teatral, es una labor aún pendiente.

1.4. Estructura de la investigación

La tesis se divide en seis capítulos, precedidos de la presente introducción, en la que intentamos explicar de dónde surge la necesidad de estudiar un ámbito tan concreto de la TAV y la forma de llevar a cabo este estudio.

En la primera parte, formada por los capítulos 2 y 3, se ofrece una recopilación del marco teórico relativo al subtitulado y al sobretitulado y a los principales estudios sobre traducción en el ámbito de la traducción audiovisual. Asimismo, se detalla el marco metodológico empleado para llevar a cabo la presente investigación, partiendo de los estudios descriptivos de traducción y la lingüística de corpus, y adaptándolo a las necesidades de los textos audiovisuales estudiados.

En la segunda parte, formada por los capítulos 4 a 7, se presenta el trabajo práctico del trabajo de investigación, dividido en tres capítulos bien diferenciados: el estudio del contexto cultural en que se enmarcan cada una de las traducciones (y modalidades de traducción) estudiadas (capítulo 4), el estudio de las normas de traducción empleadas en el subtitulado y el sobretitulado (capítulo 5), el estudio de las especificidades del proceso traductor en sobretitulado (capítulo 6) y un último apartado con las conclusiones y las líneas de investigación que abre este trabajo (capítulo 7).

En este último capítulo, presentamos una propuesta teórica para la enseñanza y la práctica del sobretitulado basada en el estudio de los textos que conforman el corpus, con la convicción de que se trata, más que de un documento de obligado cumplimiento, de un punto de partida para la sistematización de la práctica sobretitulatoria que deberá ser necesariamente completado a medida que se profundice en la investigación en dicha materia.

Para concluir, incluimos los apéndices en los que se ofrecen tanto los materiales de referencia como el corpus, textual y audiovisual, en soporte digital, y las referencias bibliográficas.

1.5. Citas y traducciones

Para realizar las referencias bibliográficas seguiremos la norma ISO 690-1987 y su equivalente UNE 50-104-94. Sin embargo, en pro de la claridad y rápida identificación de las fuentes utilizadas, mencionaremos el año de edición de las obras inmediatamente después de la responsabilidad principal.

Por otra parte, y por la naturaleza interlingüística del trabajo, siempre que sea posible, presentaremos las citas y los ejemplos en su idioma original. Se ofrecerá la traducción a pie de página de los fragmentos en idiomas distintos al español; salvo indicación de lo contrario o mención del año de edición del texto original y del año de edición de la traducción, las traducciones ofrecidas son propias.

PRIMERA PARTE
MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El objetivo de este capítulo es ofrecer una síntesis de los fundamentos teóricos existentes en el campo de la traducción audiovisual y, en concreto, del subtítulo y del sobretítulo teatral. Para ello hemos considerado pertinente partir de la génesis de la traducción audiovisual para explicar sus particularidades y poder entrar a analizar en profundidad el subtítulo cinematográfico y el sobretítulo teatral, relacionando cada una de estas disciplinas con los distintos estudios existentes sobre ellos (desde un punto de vista más general, como parte de la traducción, y, desde un punto de vista más específico, dentro de los estudios sobre traducción audiovisual). Por último, ofrecemos un repaso teórico de los estudios existentes sobre la lingüística de corpus aplicada a la traducción audiovisual, ya que se trata de una nueva perspectiva de estudio que abre nuevas puertas a la investigación en este campo.

2.1. La traducción audiovisual

Aunque la traducción audiovisual, comparada con otras disciplinas como la traducción literaria o la traducción técnica, es más reciente, el auge de los productos audiovisuales y los avances técnicos han propiciado un gran desarrollo, tanto de los productos audiovisuales susceptibles de ser traducidos (vídeos promocionales empresariales, videojuegos, entrevistas en directo en televisión, etc.) como de las distintas modalidades de traducción³ englobadas bajo la denominación de traducción audiovisual. La traducción audiovisual es indisociable de la evolución de la técnica, y quizá sea necesario un breve repaso a su génesis y posterior desarrollo para entender el estado en el que se encuentra en la actualidad.

2.1.1. Breve perspectiva histórica

La TAV surge, a principios del siglo XX, de la necesidad de difundir una nueva forma de expresión artística y de entretenimiento, el cine. La primera manifestación de TAV se produce pues en cuanto se incorpora la palabra a las imágenes en movimiento,

³ Hurtado Albir (1995: 14-27) clasifica los distintos tipos de traducción en función de los factores que intervienen en el proceso traductológico. Según la función del texto original, el «modo de la traducción», la función de la misma, la dirección del proceso traductor y el método empleado para traducir, se pueden explicitar modalidades de traducción y definir las características de cada una. Así, Hurtado distingue dos modalidades que se dan cuando el medio del original es audiovisual: el doblaje y el subtítulo.

con los intertítulos (Chaume, 2004a), una serie de palabras escritas en un fondo distinto al de la película y diferenciado de las imágenes en movimiento (generalmente, rótulos blancos sobre fondo negro, con o sin algún tipo de realce tipográfico), y la traducción de los mismos en las películas exportadas al extranjero. Además de los intertítulos, surgió la figura del explicador, en ocasiones un traductor que traducía, explicaba y comentaba los intertítulos de la película original, a veces con un alto grado de libertad. Luis Buñuel (1996: 39), en sus memorias, nos habla de esta figura, desaparecida ya en la mayoría de los países de Europa occidental:

En los cines de Zaragoza, además del pianista tradicional, había un explicador que, de pie al lado de la pantalla, comentaba la acción. Por ejemplo: –Entonces el conde Hugo ve a su esposa en brazos de otro hombre. Y ahora, señoras y señores, verán ustedes al conde sacar del cajón de su escritorio un revólver para asesinar a la infiel.

Con la llegada del cine sonoro no desapareció del todo la figura del explicador, pero fue necesario buscar nuevos métodos para dar cuenta del texto original y de la creciente cantidad de contenido verbal. Fue entonces cuando aparecieron los subtítulos y el doblaje, si bien la fecha exacta en la que hicieron su aparición cada una de estas dos disciplinas es aún un tema controvertido. Ivarsson y Carroll (1998a, e Ivarsson, 2004) sitúan la aparición de los primeros subtítulos, con escaso éxito, en una fecha tan temprana como 1909. Díaz Cintas (2001) sitúa la aparición del subtítulo en España a finales de la década de 1920 o principios de la década de 1930, mientras que el doblaje hizo su aparición en España a partir de 1933 en Barcelona, en parte como respuesta a las necesidades de comprensión de un público popular y mayoritariamente analfabeto que tenía dificultades para seguir la palabra escrita de los subtítulos.

Más adelante, estas dos disciplinas se extendieron, junto con el aumento de la difusión de las películas, como las dos formas principales de traducción audiovisual. A finales del siglo XX y, sobre todo en los últimos años, la cantidad de productos audiovisuales se ha multiplicado y el tipo de productos ofrecidos se ha diversificado enormemente. En los primeros textos teóricos sobre TAV se habla de la revolución del VHS, que permitía al espectador consumir los productos audiovisuales y sus traducciones tantas veces como quisiera (Ivarsson, 1992). Piénsese ahora en la gran

diversidad de medios de difusión de películas (DVD, Blu-ray, *streaming*, internet, teléfonos móviles, etc.) y en la cantidad de productos audiovisuales distintos que ha creado la multiplicación de los avances técnicos. Así pues, con los avances de la técnica presentes y venideros, no es de extrañar que dentro de pocos años hayan aparecido nuevas formas de distribución de la información y de los productos audiovisuales, y con ellos de las traducciones que los acompañan.

2.1.2. Qué es la TAV

La traducción audiovisual se da cuando el texto original objeto de la traducción se transmite por uno más canales, generalmente el visual y el acústico, cuyos códigos semióticos se unen para crear un significado. Así, el mensaje se presenta, por norma general, a través de varios canales (como en el caso del cine, donde el mensaje aparece por el canal visual, a través de la narración de las imágenes en movimiento, y por el canal sonoro, a través de la pista de sonido). Sokoli (2005) retoma, para definir el texto audiovisual, esta idea, esbozada por Delabatista (1989)⁴, según la cual para que se dé un texto audiovisual, este se debe percibir por dos canales, el visual y el acústico. A este elemento añade otras características, enunciadas por teóricos como Zabalbeascoa (1997), como son la presencia significativa de elementos no verbales, la sincronización entre elementos verbales y no verbales, la transmisión por pantalla o reproducibilidad y el que se trate de una secuencia determinada de imágenes y sonido (que el texto audiovisual se dé en un soporte grabado). Sin embargo, estas definiciones son un tanto restrictivas, ya que dejan de lado manifestaciones a nuestro juicio audiovisuales como pueden ser el cine mudo y el teatro y todas las traducciones audiovisuales realizadas para personas con algún tipo de discapacidad. Así, a nadie se le escapa que el proceso de subtítulo o de traducción audiovisual de una película muda se hace siguiendo pautas y normas pertenecientes al subtítulo de películas sonoras, ya que si bien no está presente el canal acústico verbal, el lenguaje cinematográfico incluye gran cantidad de texto no verbal que influirá en la traducción de los elementos verbales. Igualmente, en el caso de la accesibilidad, representada, sobre todo, por el subtítulo para personas con discapacidad auditiva y la audiodescripción, se trabaja partiendo de un material

⁴ Delabatista (1989: 196): «It is a well-known fact that film establishes a multi-channel and multi-code type of communication [Es bien sabido que el cine establece un tipo de comunicación multicanal y multicódigo]».

audiovisual que se da por uno o dos canales pero que solo puede ser recibido por un único canal (visual o sonoro, respectivamente).

Del mismo modo, una obra de teatro no se da en una pantalla (si bien no es infrecuente encontrar montajes teatrales en los que se incluyan imágenes pregrabadas), pero el sobretitulador de una obra de teatro trabaja, en la mayoría de los casos, con una grabación previa de la obra a partir de la cual hace su traducción, que posteriormente ajusta con la compañía (de igual modo, en el mundo teatral existe una gran variabilidad, y ciertas compañías representan una misma obra sin prácticamente ningún cambio de una función a otra mientras que otras compañías alteran radicalmente la obra en cada función).

Así, las definiciones de traducción audiovisual centradas en los aspectos técnicos del texto de origen y del proceso traductor son, a nuestro juicio, excesivamente restrictivas, máxime cuando cada día aparecen nuevas formas y medios de comunicación que combinan varios canales. Por lo tanto, quizá sea más adecuado retomar la definición que ofrece Gambier (2001: 95), más amplia e integradora, centrada en el acto de comunicación que implican tanto el texto audiovisual como su traducción:

Je considérerai la traduction audiovisuelle, dans tous ses modes possibles (sous-titrage ; doublage ; *voice-over* ; narration, surtitrage ; traduction simultanée), en pensant l'élargir aux multimédias, entendant par là tout discours intégrant plusieurs (et non simplement un ou deux) systèmes sémiotiques (langagier : écrit et oral ; visuel : images fixes et animées, icônes, pictogrammes, etc. ; sonore ; graphique, etc.) concourant à faire sens. La traduction audiovisuelle (film, télévision, vidéo), la traduction de logiciels, la traduction sur et pour la Toile (*web*) et autres produits et services en ligne, ainsi que la traduction de produits *hors ligne* (disques compacts optiques ou CD-Rom), relèvent de la traduction multimédia⁵.

⁵ «Trataré de la traducción audiovisual, en todas sus modalidades posibles (subtitulado, doblaje, *voice-over*, narración, sobretitulado, traducción simultánea), con la vista puesta en ampliarla a los multimedia, y por ello entiendo cualquier discurso que incluya varios (y no solo uno o dos) sistemas semióticos (lingüístico: escrito y oral; visual: imágenes fijas y animadas, iconos, pictogramas, etc.; sonoro; gráfico, etc.) que contribuyan a la creación de sentido. La traducción audiovisual (cine, televisión, vídeo), la traducción de programas informáticos, la traducción en y para la Red (*web*) y otros productos y servicios en línea, así como la traducción de productos *fuera de línea* (discos compactos ópticos o CD-Rom), pertenecen a la traducción multimedia».

Esta definición de Gambier amplía el concepto de TAV, incluyendo el término «multimedia» para referirse a todas aquellas traducciones de textos presentados a través de múltiples canales o medios. La ventaja de esta nomenclatura es que incluye toda una suerte de productos de reciente cuño (piénsese en la gran variedad de textos que se dan en el mundo informático) y, sobre todo, deja de lado la vieja discusión sobre si la TAV es realmente traducción o mera adaptación, sobre la que volveremos en el §2.2.6.

Al ser el texto original un texto complejo, tanto por su naturaleza multimodal como por el mensaje multimedial que transmite, la labor de traducción se ve afectada y alterada por una serie de condicionantes derivados del texto original y relacionados con los distintos canales por los que se transmite el producto original. Así, en la TAV, la traducción suele convivir con el texto original (como en el caso del subtítulo, donde la traducción aparece superpuesta en el texto original) o remplazar parte del texto original a la vez que aparece de forma simultánea con otra parte del texto original (es el caso del doblaje, en el que se reemplaza la pista de audio original por la versión traducida). La convivencia de medios, la naturaleza multimedial del mensaje – transmitido de forma textual y visual a la vez– y el hecho de que la traducción conviva con el texto original en vez de crear un nuevo texto, como sucede en otros tipos de traducción, imponen una serie de condicionantes técnicos que determinan en gran medida la labor del traductor audiovisual⁶.

Además de imponer ciertos condicionantes, esta convivencia de códigos lingüísticos lleva a lo que los teóricos han llamado la «vulnerabilidad» del traductor. Al coexistir el mensaje original y el mensaje traducido (sobre todo en el caso del subtítulo), la labor del traductor audiovisual está sometida al juicio del receptor del mensaje. Este receptor rara vez conoce los entresijos del proceso que conlleva la traducción audiovisual, pero sí puede juzgar la labor del traductor –si domina los idiomas del texto original y de la traducción– ya que conviven los dos textos. Este factor, sumado a los anteriormente mencionados, también influye en la TAV.

Si bien la traducción audiovisual abarca gran cantidad de modalidades de traducción distintas (voces solapadas, interpretación simultánea, doblaje, subtítulo,

⁶ En el §2.2.4. recabamos los aspectos técnicos más relevantes del subtítulo, derivados de la convivencia del texto original con el texto traducido y de las propias características técnicas del subtítulo.

localización de *software*, etc.), en este trabajo nos centraremos en dos tipos de traducción audiovisual: el subtitulado interlingüístico de largometrajes de ficción y el sobretitulado interlingüístico teatral.

2.2. El subtitulado

El subtitulado es, junto con el doblaje, la modalidad de traducción audiovisual sobre la que más se ha escrito. Es también una disciplina que tiene un cuerpo teórico más importante que el sobretitulado, además de ser la precursora de las técnicas empleadas por el segundo, por lo que es necesario acotar y definir el campo teórico del subtitulado antes de entrar a analizar el sobretitulado.

2.2.1. Delimitación del subtitulado

Como acabamos de decir, en el presente trabajo nos ocuparemos de dos de las modalidades de TAV, el subtitulado interlingüístico de largometrajes de ficción y el sobretitulado interlingüístico teatral. Esta precisión es necesaria antes de seguir avanzando para delimitar el campo de estudio, ya que, al igual que la TAV, el subtitulado abarca multitud de modalidades (desde el subtitulado que se da en algunos medios de transporte o el que se puede ver en los informativos televisivos al subtitulado de ficción en cine o DVD entre otros).

Así, en adelante, al referirnos al subtitulado, hablaremos del proceso por el que se lleva a cabo un trasvase lingüístico de un texto original audiovisual, en concreto de un largometraje de ficción, a otra lengua. Además, en este trasvase lingüístico se opera de forma simultánea un trasvase medial, ya que se pasa de un texto original emitido por un canal sonoro (y completado por la información transmitida por el canal visual) y en un modo hablado a un texto traducido que se da por el canal visual y en un modo escrito.

2.2.2. El subtitulado como disciplina propia dentro de la TAV

El número cada vez mayor de películas y la necesidad de hacerlas accesibles a un público que demandaba estos productos sin conocer la lengua original dieron el

pistoleto de salida a una disciplina que no deja de crecer y de ampliar su campo de aplicación.

Sin embargo, igual que en los inicios de la TAV, históricamente los teóricos le han dado la espalda al subtitulado y la práctica profesional siempre ha ido un paso por delante de su teorización académica. Esto responde, en gran medida, a que durante mucho tiempo algunos estudiosos alimentaron el viejo debate entre subtitulado o doblaje (Koolstra, Peeters y Spinhof: 2002, Zatlin, 2005:125), por razones totalmente ajenas a la traducción (de índole política, sociológica, histórica, etc.). Parece que esta discusión sirve más para enmarcar temporalmente estas dos disciplinas y explicar las diferencias de uso y aplicación de estas dos modalidades que para llegar a una conclusión definitiva sobre si una u otra modalidad es mejor.

Sin embargo, el creciente desarrollo del subtitulado, motivado, en gran medida, por los avances técnicos, como el DVD o la aparición de la televisión digital terrestre, que permiten al espectador elegir si quiere ver una película doblada o subtitulada, por el uso de subtítulos en la enseñanza de idiomas o, en última instancia, por las normativas europeas e internacionales por las cuales gran parte de la programación televisiva debe ser subtitulada para personas con discapacidad auditiva o audiodescrita para eliminar barreras para las personas con discapacidad ha despertado el interés de investigadores y público en general (Díaz Cintas, 2005a)⁷. No solo se han multiplicado las publicaciones académicas, sino que además se ha producido un resurgir del subtitulado y una revalorización de esta disciplina, con la reedición de películas antiguas en las que se han modernizado los subtítulos, por ejemplo. Como señala Díaz Cintas (2001: 30):

[...] lo cierto es que el subtitulado está adquiriendo una importancia progresiva entre el público español y, según estudios de mercado recientes (Fernández Santos 1997), existen pruebas de que en un cuarto de siglo la oferta de películas proyectadas en versión original subtitulada se ha multiplicado en nuestro país. Películas que en un principio se lanzaron al mercado en versión doblada han sido posteriormente subtituladas tras su canonización en clásicos del cine o, precisamente, para contribuir a esa canonización.

⁷ Díaz Cintas (2010) repasa la génesis y el estado de la accesibilidad para personas con discapacidad en los medios europeos y españoles.

De este modo, el subtitulado, independientemente de su lucha frente al doblaje, se ha abierto un hueco en el mundo teórico y sigue abriéndose camino como una disciplina propia dentro de la TAV.

2.2.3. Definición de subtitulado

Para Díaz Cintas (2001: 23), el subtitulado

se puede definir como una práctica lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía (carteles, pintadas, leyendas, pancartas...) o la pista sonora (canciones).

Hay acuerdo en decir que el subtitulado es una operación que se lleva a cabo de forma multimodal (con un trasvase de un mensaje original presentado en el modo hablado a un modo escrito) en un contexto multimedial. Partiendo de los canales sonoro y visual, el traductor produce un texto que se integra en el texto original (compartiendo, pues, los mismos canales sonoro y visual), pero que transmite el significado en parte por un medio distinto (Chuang, 2006): se pasa de un mensaje hablado a un mensaje escrito.

Esta transferencia modal influye de forma decisiva en dos rasgos fundamentales del proceso subtituladorio: los aspectos técnicos y las cuestiones lingüísticas. Además, la simultaneidad del texto original y del texto traducido han dado pie al concepto de «traducción vulnerable», que puede llegar a determinar, en ciertos casos, la labor del subtitulador.

Sin embargo, a pesar de la creciente literatura sobre subtitulado, tanto la teoría como la enseñanza de esta disciplina siguen a la zaga de la actividad profesional, lo que redundaría en la ausencia de una norma comúnmente aceptada por países, compañías y traductores. Este aspecto se une a la realidad profesional del subtitulado, extremadamente dispar y, en no pocos casos, infravalorada, por lo que tanto los

estándares de calidad que rigen esta actividad como el proceso traductológico en el que se enmarca varían enormemente.

2.2.4. Aspectos técnicos del subtitulado

Como hemos visto, uno de los rasgos definitorios de toda modalidad de TAV es su dependencia de la técnica. En el caso del subtitulado, la necesidad de hacer aparecer un mensaje escrito sobre unas imágenes en movimiento manteniendo la pista de sonido original determina en gran medida el margen de maniobra del traductor audiovisual. Así, se ve sometido a una serie de limitaciones relacionadas con aspectos temporales (velocidad de lectura del público, ritmo narrativo de la película) y con aspectos espaciales (espacio disponible en una pantalla de cine o de televisión).

2.2.4.1. Limitaciones temporales

Quizá una de las mayores dificultades del subtitulado, y que más influye a la hora de traducir, sea la limitación temporal en sus dos vertientes: el ritmo de lectura y el montaje cinematográfico.

En el primer caso, la velocidad de lectura, se han realizado varios estudios para determinar la velocidad de lectura del público (D'Ydewalle *et al.*, 1991; Jensema, McCann y Ramsey, 1996, Jensema 2000). Sin embargo, el mayor problema que plantea este condicionante técnico es la imposibilidad de establecer una velocidad media de lectura que satisfaga a todos los espectadores de películas subtituladas. Así, no tendrán la misma velocidad de lectura una persona con problemas de visión según esté sentada más lejos o más cerca de la pantalla, una persona mayor, un niño que está aprendiendo a leer y dos personas de niveles socioculturales diferentes.

Si bien parece que se ha instalado una especie de consenso sobre la velocidad de lectura media, correspondiente a un máximo de 70 caracteres –espacios incluidos– en un máximo de seis segundos⁸, lo que equivale a casi 12 caracteres por segundo, parece que esta convención está cada día más obsoleta, tanto por ciertos condicionantes técnicos (espaciales, en el caso del tamaño de la pantalla en la que se ve una película)

⁸ Karamitroglou (1998) y otros autores expresan esta medida en palabras por minuto (entre 150 y 180 palabras por minuto), tomando como referencia la lengua inglesa, una medida que difícilmente se puede extrapolar a otros idiomas.

como sociales (diversificación del público, fragmentación de audiencias, variabilidad de las condiciones de consumo de productos audiovisuales, etc.)⁹. Sin embargo, desde un punto de vista académico y profesional, esta convención satisface la necesidad de tener una norma a la que aferrarse a la espera de que se actualicen los estudios sobre velocidad de lectura y se amplíe el concepto de «público» (lo que quizá pueda derivar en distintas velocidades de lectura en función de los productos audiovisuales traducidos, de la audiencia a la que se destinan, del medio de difusión, etc.). De hecho, el mundo profesional, como siempre por delante del mundo académico, ya ha incorporado las oscilaciones en la velocidad media de lectura en función de la tipología de subtítulos y del producto audiovisual y suele incorporar a la regla estricta de 12 caracteres por segundo un margen de tolerancia de alrededor del 10 % que tiene en cuenta la diversidad de espectadores.

A esta limitación temporal de un número máximo de caracteres en los que insertar la traducción del texto original se añaden otras limitaciones temporales no menos relevantes sobre las que, del mismo modo, tampoco hay unanimidad. Se trata de las duraciones mínimas y máximas de permanencia en pantalla de los subtítulos, que oscilan, según los teóricos y las compañías, entre 16 fotogramas y un segundo y medio, en el caso de la duración mínima, y seis y siete segundos en el caso de la duración máxima. Estos usos se apoyan en estudios, una vez más, obsoletos, pues la práctica profesional ha reducido, sea por cuestiones empresariales o fisiológicas de los espectadores, estas limitaciones. Del mismo modo, el subtitulador debe tener en cuenta otra limitación temporal: el tiempo que tiene que dejar entre que desaparece un subtítulo y aparece el siguiente. Una vez más, no hay acuerdo, pero el tiempo necesario para que el ojo identifique que se produce un cambio de subtítulo oscila entre los tres y los siete fotogramas.

El tercer condicionante temporal relevante está relacionado con el texto original, en este caso la película y su montaje y estructura de secuencias y cambios de plano. Se

⁹ Gambier (2001: 98) plantea el problema de la diversificación del público que accede a productos multimedia traducidos y los efectos lingüísticos que esto conlleva. Así, un espectador pasa de un programa sobre Bolsa a un canal de historia y a una serie. Además, el acceso cada vez mayor a los multimedia amplía también el perfil del espectador y las diferencias entre los distintos grupos (rural-urbano, nativo-migrante, grupos de edad distintos, etc.). Esta situación «signale la fin d'un modèle centralisateur, la remise en cause d'une norme linguistique rigide» [«apunta al fin de un modelo centralizador y cuestiona una norma lingüística rígida»].

ha demostrado que cuando un subtítulo permanece en pantalla durante un cambio de plano, el ojo tiende a volver a leer el subtítulo íntegro (Díaz Cintas, 2003: 155)¹⁰. Además, autores como Cornu (1996, 2008) mantienen que el montaje cinematográfico sirve también para estructurar la narración, por lo que no es recomendable transgredir esta narración y obviar, con un subtítulo que permanece en pantalla, un corte en la narración original. Esta norma generalmente aceptada de respetar el cambio de plano (es decir, no mantener en pantalla un subtítulo durante un cambio de plano) plantea sin embargo grandes problemas a estudiantes y profesionales del subtitulado, ya que no siempre es posible respetarla. Aún así, existen otras estrategias para ajustarse lo máximo posible a dicho principio, como dividir la información en varios subtítulos o ganar algo de tiempo con la localización del subtítulo.

Esta localización (o pautado, *timing*, *spotting* o *cueing*, la terminología varía enormemente) es la operación consistente en asignar a cada subtítulo un tiempo de entrada y un tiempo de salida (es decir, indicar el momento en el que debe aparecer y el momento en el que debe desaparecer un subtítulo) basado en un código temporal coincidente con el de la película original. Por la convivencia del subtitulado con el texto original, con las emisiones lingüísticas –y textuales– del texto original, los subtítulos deben aparecer en el momento exacto en el que se inicia el parlamento y desaparecer con él, si bien se permite mantener el subtítulo en pantalla hasta medio segundo después de que el personaje haya dejado de hablar. Esta operación, consistente en sincronizar el texto traducido con el texto original, está presente en otras modalidades de TAV (como por ejemplo el doblaje, donde se debe sincronizar la traducción con los movimientos de boca de los actores en el texto original).

Por lo tanto, una vez sumadas todas las limitaciones temporales del subtitulado, aparece que el ideal de un subtítulo de seis segundos, que transmita íntegramente el texto original, que permanece en pantalla durante todo el parlamento de un actor y aparece y desaparece en el momento preciso con un número de caracteres suficiente para que el público pueda leerlo entero es poco más que una utopía. En cambio, la labor del subtitulador es tener en cuenta todos estos condicionantes temporales y ajustar a

¹⁰ Son varios los estudios que se han realizado, y se siguen realizando, para estudiar diversos aspectos fisiológicos y psicológicos relacionados con el subtitulado: velocidad de lectura de niños y de adultos, efecto de los cambios de plano, convivencia de mensajes en idiomas distintos, etc. Los trabajos de D'Ydewalle (junto con De Bruycker, 2007, Germeys, 2007, Van Rensbergen y Pollet, 1987 y D'Ydewalle *et al.*, 1991), de Jensema (junto con McCann y Ramsey, 1996, Jensema *et al.*, 2000), de Perego (2010) o de Munk (2011) abundan en esta línea de investigación.

ellos su traducción (operación compleja que debe necesariamente incluir la fase de localización, que será la que le permita calcular la duración real del subtítulo y, por ende, el número de caracteres de que dispondrá para poder traducir el mensaje del original).

Sin embargo, las limitaciones temporales no son las únicas que encorsetan la labor del traductor audiovisual.

2.2.4.2. Limitaciones espaciales

Además de las limitaciones temporales que ya hemos visto, el subtitulador debe lidiar con otra serie de limitaciones impuestas por el medio del texto original. A diferencia de otro tipo de traducciones más canónicas, el subtitulador tiene un espacio finito en el que presentar su traducción. En este caso, se trata de la pantalla en la que se proyecta la película. Si se trata de una pantalla de cine, el espacio disponible para proyectar la traducción será mayor que si se trata de una pantalla de televisión o, incluso, de teléfono móvil. Por lo tanto, el soporte físico en el que se presenta el texto original determina el número de caracteres que pueden aparecer en una línea de texto. En el primer caso, el cine, se considera que se puede llegar a los 40-43 caracteres por línea (Karamitroglou, 1998, Díaz Cintas y Remael, 2007). En otros soportes, como teletexto o DVD, esta cifra disminuye, aunque, una vez más, la última palabra no la suele tener el traductor sino la compañía que le encarga los subtítulos.

Si hablamos de un cierto número de caracteres por línea es porque en el subtitulado parece haber consenso en no superar un máximo de dos líneas por subtítulo. Esto se debe al carácter invasivo de los subtítulos, que aparecen de forma simultánea al texto original y contaminan la imagen cinematográfica. Para evitar, en la medida de lo posible, contaminar el texto original, la primera línea de subtítulos suele aparecer en el límite inferior de la imagen mientras que la segunda línea suele situarse justo debajo, en la banda negra –cuando la hay. Una vez más, se trata de una convención empleada en el subtitulado interlingüístico de ficción en España, ya que en otros tipos de subtitulado, como el *fansubbing*¹¹ o el subtitulado para sordos, los subtítulos pueden aparecer en distintos lugares de la pantalla e incluso tener más de dos líneas.

¹¹ El *fansubbing* nació por la voluntad de algunos espectadores de poder disfrutar de programas audiovisuales que no habían sido traducidos a su idioma en la década de 1990 (Díaz Cintas y Remael, 2007). Así, aficionados, profesionales y no profesionales del subtitulado subtitulan, fuera de los límites

Como fruto de la investigación y de los avances técnicos, el número de caracteres por línea y la posición de los subtítulos están evolucionando, y ahora se tiende a considerar más el espacio físico que ocupa un subtítulo (ya que una *m* no ocupa el mismo espacio que una *l*) que el criterio fijo del número de caracteres.

Por último, otro condicionante relacionado con la apariencia de los subtítulos es la fuente, tamaño y tipo de letra del texto. Una vez más son criterios que, en el mundo profesional, suelen venir impuestos por las empresas de subtitulado o de incrustación¹² de subtítulos, por lo que el traductor se limita a adecuar el programa informático con el que trabaja a los parámetros recibidos. Sin embargo, hay fuentes que ofrecen mayor legibilidad que otras, del mismo modo que antiguamente se solían presentar los subtítulos en amarillo para ofrecer un mayor contraste con un fondo blanco en películas en blanco y negro, problema solucionado en la actualidad con la inclusión de un borde negro alrededor de cada carácter. Igualmente, en subtitulado se tiende a no utilizar recursos tipográficos como el subrayado o la negrita, ya que dificultan la lectura del texto.

La legibilidad de los subtítulos sigue evolucionando y cada día aparecen soluciones nuevas. Se está lejos de una uniformización absoluta y, de nuevo, la evolución de la técnica hace que se amplíe el abanico de opciones. Por ejemplo, en festivales de cine, donde se suelen proyectar los subtítulos en vez de incrustarlos en una copia de una película, operación costosa por la que además se altera el celuloide de forma irreversible, los operadores encargados de proyectar los subtítulos suelen hacerlo o bien en una pantalla de proyección situada junto a la pantalla de cine o bien dentro de la misma pantalla de cine, con lo que la proyección de los subtítulos se superpone a la de la película. En este último caso, no es infrecuente que el operador decida cambiar la fuente, el tamaño e incluso el color de los subtítulos para que resalten más, intentando contaminar lo menos posible la imagen.

Otra técnica que se emplea a menudo para dar legibilidad a los subtítulos son las llamadas «cajas». Suelen ser bandas de color (negras o de un color grisáceo transparente) sobre las que aparecen los subtítulos. Se emplean para destacar el subtítulo, por ejemplo cuando el subtítulo no contrasta suficientemente con la imagen, o

del mercado, los programas que quieren, con un conocimiento mayor o menor de la profesión subtituladora y difundiendo gratuitamente sus subtítulos por internet.

¹² La *incrustación* es el proceso por el que se incorporan los subtítulos al soporte en el que se presenta el texto audiovisual (ya sea mediante grabado por láser en el celuloide en el caso del cine o mediante la creación de archivos digitales de subtítulos que se incorporan a un DVD, por ejemplo).

para tapar subtítulos existentes cuando no se puede trabajar con una copia limpia del texto original –sin subtítulos previos–o algún contenido visual con el que interfieran los subtítulos.

Los condicionantes técnicos están siempre presentes en la labor del subtitulador, no solo en su vertiente más técnica, en la fase de localización de los subtítulos, por ejemplo, sino también en la fase de traducción, de trasvase del mensaje original de una lengua a otra.

2.2.5. Aspectos lingüísticos

El subtitulador es, ante todo, un traductor, por lo que su trabajo consiste en trasvasar un contenido lingüístico de una lengua a otra. En el caso del subtitulado, su labor está encorsetada por unos condicionantes técnicos que, por ejemplo, limitan el espacio físico disponible para ofrecer su traducción o le imponen tener que seleccionar una palabra para dar cuenta del original en vez de otra (si no dispone del suficiente número de caracteres, tendrá que optar por una solución más corta). Así, las limitaciones técnicas tienen una influencia determinante en las soluciones traductológicas que deberá buscar el subtitulador, y lo orientarán por un camino u otro. Para solucionar algunos de los problemas más recurrentes en el mundo del subtitulado, parece existir cierto acuerdo entre los profesionales del subtitulado en aplicar una serie de procedimientos lingüísticos que van, naturalmente, de la mano de las limitaciones técnicas, para poder dar cuenta, del mejor modo posible, del texto original.

2.2.5.1. La supeditación de la lengua a la técnica. Omisión, reducción y condensación.

Son varios los autores que han estudiado los procedimientos lingüísticos impuestos por las limitaciones técnicas que se dan en el subtitulado (Díaz Cintas, 2003, Gambier, 2001, Ivarsson y Carroll, 1998a, Chaume, 2004a, Lambert y Delabatista, 1996, entre otros). Lo que en un primer momento surgió como una necesidad de sistematizar el proceso traductológico, indicando unas pautas fijas que permitieran desarrollar la actividad subtituladora, ha dado pie, con un número cada vez creciente de

publicaciones especializadas, a un esfuerzo científico por analizar los mecanismos lingüísticos involucrados en el trasvase de un texto cinematográfico a un texto subtitulado.

Al estar limitado el texto escrito por la duración del parlamento oral en el texto original y por los condicionantes técnicos anteriormente mencionados, se presenta una dificultad mayor en la labor del subtitulador: es imposible reflejar en la traducción todo el contenido lingüístico y el sentido expresados en el texto original.

Así, partiendo de las limitaciones técnicas y considerando la semiótica del texto audiovisual, algunos autores (Chaume, 2001; Karamitroglou, 1998, Díaz Cintas, 2001, Becquemont, 1996), ofrecen una serie de pautas, acaso un manual de buenas prácticas, retomando la propuesta de Ivarsson y Carroll (1998b): es imprescindible en la traducción emplear unos procedimientos encaminados a dar cuenta de la información más relevante del texto original y seleccionar qué información es relevante para la transmisión del mensaje y qué información puede ser eliminada. Esta selección y condensación de la información no deben, idealmente, resultar en una merma de la calidad de la traducción ni ofrecer una versión esquilmada del texto original. Al contrario, por la naturaleza propia del texto audiovisual y del subtitulado, este último debe servir de enlace entre el texto cinematográfico y el espectador.

Por ello, procedimientos como la selección, la omisión, la reducción y la condensación de la información del texto original se han convertido en una de las primeras estrategias que aplica el subtitulador a la hora de traducir una película. Karamitroglou (1998), Díaz Cintas (2001) e Ivarsson y Carroll (1998b) recomiendan eliminar «repeticiones obvias de nombres y expresiones fácilmente reconocibles», así como «expresiones semánticamente vacías, estructuras acumulativas y expresiones de respuesta» (Karamitroglou, 1998). Esta omisión o reducción del texto original se puede dar en varios niveles, desde la palabra hasta las cláusulas oracionales superfluas o cuyo significado se pueda deducir bien del código no verbal, bien de otros elementos de la traducción.

Del mismo modo, la condensación y reformulación de expresiones se plantea desde una doble perspectiva: por necesidades técnicas y para dar cuenta en la lengua de llegada de la naturalidad del texto original. Así, esta condensación se puede efectuar en el ámbito de la palabra, con expresiones más cortas, generalizaciones de enumeraciones,

uso de tiempos simples en vez de tiempos compuestos, etc., o en el nivel de la frase, alternando entre frases interrogativas y afirmativas, simplificando los modales, alterando tema y rema, etc. (Díaz Cintas y Remael, 2007).

Sin embargo, estos procedimientos deben llevarse a cabo pensando siempre en dos aspectos fundamentales de cualquier texto y que, en subtitulado, cobran una importancia mayor si cabe por convivir con el texto original, como son la coherencia y la cohesión.

2.2.5.2. Coherencia y cohesión

La superposición de códigos y la dimensión multisemiótica del texto cinematográfico provocan, en no pocas ocasiones, la aparición de información redundante, transmitida por varios canales a la vez. Por ello, el subtitulador debe llevar a cabo la mencionada labor de selección de la información que desea transmitir teniendo en cuenta los procedimientos de coherencia y cohesión internos del texto original. Los procedimientos de cohesión son tanto más importantes cuanto que el texto traducido aparece de forma intermitente y se presenta de forma discontinua (subtítulos que aparecen y desaparecen, cada uno de los cuales transmite un fragmento de información completada por los siguientes subtítulos y por los elementos paralingüísticos). De Linde y Kay (1999: 17) subrayan que la omisión de elementos cohesivos puede afectar a la comprensión del texto. Así, al presentarse la traducción en un texto fragmentado, es necesario incidir en los elementos cohesivos para que el espectador sea consciente de que los subtítulos forman un todo homogéneo relacionado con el texto audiovisual (y dependiente de él). La deixis, la selección léxica y de la información y la dimensión pragmática tanto del texto original como de los subtítulos (Mason, 2001), son fundamentales en el mantenimiento de la cohesión y de la coherencia.

Los subtítulos constituyen, como dice Smith en Gambier (1998: 148), «un mero apoyo del texto visual». Gottlieb (1998: 245) añade: «el cine es polisemiótico». Así, el subtitulado deriva su significado de la suma de códigos semióticos que se dan en el producto audiovisual subtitulado. Al revés que una traducción literaria, un fichero de subtítulos leído sin visualizar el texto audiovisual original carecería de sentido, ya que

los elementos de coherencia y cohesión de todo texto deben tener en cuenta, además, el texto original. La coherencia interna de los subtítulos de un largometraje está íntimamente relacionada tanto con el texto original como con los elementos pragmáticos de los que debe dar cuenta el subtitulador. Forzado por la necesidad de reducir el texto traducido, los mecanismos cohesivos pueden, si no se tiene en cuenta la relación intersemiótica del subtitulado, redundar en una merma de la coherencia de la traducción en relación con el texto original. Para Díaz Cintas y Remael (2007: 171):

Intersemiotic cohesion in subtitling refers to the way it connects language directly to the soundtrack and to image on screen, making use of the information they supply to create a coherent linguistic-visual whole¹³.

2.2.5.3. La semiótica del subtitulado y la interferencia medial

Como hemos visto, no son pocos los autores que consideran que los subtítulos son un mero soporte del discurso predominante, el texto audiovisual. Varios factores apoyan esta tesis: el texto traducido aparece de forma simultánea al texto original, en el subtitulado es imposible dar cuenta de algunos rasgos del texto original (como los rasgos suprasegmentales), las limitaciones espaciotemporales determinan una serie de elecciones traductológicas encaminadas a ofrecer en los subtítulos una versión condensada del contenido lingüístico original, etc.

Este argumento ha sido empleado para negar la categoría de «traducción» al subtitulado y relegarlo a la figura de «adaptación». Sea como fuere, los mecanismos involucrados en el proceso subtitulador son los mismos que los del proceso traductológico, con una salvedad: en el subtitulado intervienen una gran multitud de códigos semióticos aparte del código lingüístico.

En la perspectiva textual clásica de la traducción, el código semiótico por excelencia es el código lingüístico del texto original. Sin embargo, en subtitulado, el texto original es un texto polisemiótico, en el que el significado viene dado por varios

¹³ «La cohesión intersemiótica en subtitulado se refiere a cómo se relaciona la lengua con la pista sonora y las imágenes en pantalla, empleando la información que proporcionan para crear un todo lingüístico-visual coherente».

sistemas semióticos interrelacionados. Delabatista (1989: 199) distingue cuatro categorías o canales de comunicación:

- Presentación visual – signos verbales
- Presentación visual – signos no verbales
- Presentación acústica – signos verbales
- Presentación acústica – signos no verbales

Del mismo modo, Segovia (2005: 84) propone una clasificación de códigos audiovisuales que explicita y completa el modelo propuesto por Delabatista:

- *Códigos lingüísticos* auditivos y visuales (diálogos, voces en *off*, letreros y carteles, letras de canciones, etc.).
- *Códigos corporales* visuales (mímicos, proxémicos, de vestuario, de maquillaje, etc.).
- *Códigos de puesta en escena* visuales (escenarios interiores y exteriores).
- *Códigos musicales* auditivos (música diegética o extradiegética, etc.).
- *Códigos técnicos* auditivos y visuales (movimiento y posición de la cámara, montaje, luz, ruidos y ambientes, etc.).

Esta multitud de códigos semióticos conforman el sentido del texto audiovisual original y es imprescindible que el traductor los tenga en cuenta a la hora de subtítularlo. Chaume (2004a) introduce el concepto de «cohesión semiótica» y distingue (2004c), en el constructo semiótico que es un texto audiovisual, distintos códigos que operan de forma simultánea en la creación de significado:

- Código lingüístico: el paso de un texto oral y pretendidamente oral a un texto escrito.
- Código paralingüístico: silencios, pausas, etc.
- Código musical y de efectos especiales: relevancia de los elementos sonoros en la narración.

- Código de montaje de sonido: el significado difiere en función de la naturaleza del sonido; los sonidos diegéticos y no diegéticos cumplen funciones distintas.
- Código iconográfico: elementos icónicos presentes en el canal visual que deben encontrar su reflejo en la traducción.
- Código fotográfico: relevancia de la fotografía de la película en la configuración de sentido.
- Código de los planos (tipos de plano): más relevante en doblaje que en subtítulo, el valor de plano da pautas al traductor de la relevancia informativa de las emisiones lingüísticas.
- Código de movilidad: la presencia de personajes en pantalla y sus movimientos determina la elección de qué voces se han de subtítular cuando concurren varios intervinientes.
- Código gráfico: la presencia física de texto en la imagen obedece a unos códigos de significación específicos (como el empleo de la cursiva para la voz en *off*).
- Código sintáctico (edición de la película): el montaje de la película afecta al subtítulo no solo desde un punto de vista técnico (cambios de plano, voces lejanas, etc.), sino también en la configuración de la narración y la relevancia informativa de cada emisión lingüística.

Por lo tanto, esta multiplicidad semiótica no solo viene impuesta por el medio audiovisual, sino también por los autores de las obras audiovisuales, que juegan con la creación de sentido a través de varios sistemas semióticos.

2.2.5.3.1 De escrito a oral y viceversa

Si bien en el texto audiovisual intervienen varios códigos semióticos, el que más relevancia tiene para el subtítulador sigue siendo el lingüístico o verbal transmitido a través del canal acústico –los diálogos de los personajes– (Chaume, 2004a: 18). La peculiaridad de este texto reside en que se trata de un texto inicialmente escrito imitando las características del texto oral para, posteriormente, ser verbalizado. Es más, el destino último de este texto original es volver, en el subtítulo, a la forma escrita, aunque esta

vez para ser leído. Así, en el transcurso de la creación cinematográfica y su posterior traducción, el texto que conlleva el mensaje destinado a ser recibido por el espectador en primera instancia sigue el siguiente recorrido:

escrito (oral) → oral (oral) → escrito (escrito)¹⁴

La oralidad que se da en el texto audiovisual parte de una oralidad escrita; se trata de una «oralidad fingida» (Brume, 2008) o de una «pretendida oralidad» u «oralidad fingida» (Chaume, 2001, 2004a, 2004b, 2005), ya que el texto dialogado que se da en la narración audiovisual ha sido escrito anteriormente con ciertas características propias de la lengua hablada (pausas, anacolutos, titubeos, etc.) para dar al espectador una sensación de verosimilitud. Esta pretendida oralidad, que se manifiesta en la inclusión de características léxicas, semánticas, pragmáticas, suprasegmentales, etc., en los diálogos, debe ser analizada también por el subtitulador como un código semiótico específico, ya que el valor de la pretendida oralidad de los diálogos de los personajes puede variar enormemente de una película a otra (como por ejemplo en *La Haine*, de Matthieu Kassowitz, en la que el uso de la lengua coloquial es un elemento clave para la configuración de los personajes y la evolución dramática de la narración¹⁵). Vigara (1992: 45) recoge las características morfosintácticas de la lengua coloquial, que se rige por los principios de comodidad, expresividad y adecuación, que tienen su reflejo en la plasmación por escrito de los diálogos para ser posteriormente interpretado oralmente por los actores. El grado de oralización de los diálogos cinematográficos y dramáticos intenta mantener estos principios, para crear en el espectador la ilusión de asistir a una escena de la vida real, por lo que es fundamental que el traductor analice y distinga cuáles son los elementos que conforman la coloquialidad del discurso y la relevancia de esta en la configuración de sentido¹⁶.

¹⁴ Si bien se trata de una recomendación discutible, algunos teóricos del subtitulado recomiendan eliminar, en el subtitulado, las marcas de oralidad redundantes, por lo que los subtítulos no suelen reflejar la oralidad del texto audiovisual.

¹⁵ En un trabajo anterior (Carrillo, 2010) analizamos la relevancia de las marcas de oralidad en la configuración de sentido en el cine y las distintas estrategias para dar cuenta de ellas en el subtitulado en español de películas francesas.

¹⁶ Vigara (1992:16) recoge varios grados de realización coloquial en función de la situación comunicativa y las repercusiones que ello tiene en la organización del discurso: para que una conversación sea enteramente coloquial debe ser espontánea, inmediata e irreflexiva, con la presencia física de los distintos interlocutores, alternancia de turnos e inmediatez en la actualización del mensaje. Todos estos rasgos son imitados, en mayor o menor grado, en la recreación cinematográfica o teatral de la conversación coloquial.

Así pues, antes que recurrir a la eliminación sistemática de los rasgos propios del lenguaje coloquial, como recomiendan ciertos autores y libros de estilo, parece más conveniente considerar el texto audiovisual también desde la perspectiva del proceso de escritura inicial para poder analizar en qué medida la lengua hablada en el producto cinematográfico constituye un sistema semiótico y poder determinar la relevancia del mismo en la configuración de sentido del texto original y, por lo tanto, la necesidad de reflejarlo en el subtitulado.

2.2.6. Traducción vulnerable: ¿traducción o adaptación?

La naturaleza polisemiótica del texto audiovisual, las limitaciones espaciales y temporales, la imperativa necesidad de resumir y omitir información en la traducción, el empleo de formas más cortas y elementos cohesivos para dar cuenta de un mismo término, la ausencia de sentido de la traducción sin el soporte audiovisual original... Son varios los factores que abogan por la inclusión del subtitulado en una categoría distinta a la de la *traducción*. Varios autores (como Koolstra, 2002), prefieren emplear el término *adaptación*, un término acaso cargado de connotaciones negativas en su oposición a *traducción*. Para Bastin (1993, 1998), la adaptación se puede entender desde tres puntos de vista distintos: como técnica de traducción, empleada cuando el contexto meta carece de un concepto presente en el contexto origen, como una forma de traducción asociada a ciertas modalidades, como en el caso de la traducción de obras dramáticas o del subtitulado, o en función de las expectativas del receptor, sobre todo en textos metalingüísticos. Este mismo autor destaca que no hay un consenso entre los teóricos sobre lo que significa el término *adaptación* y que las definiciones varían en función de la relación con el texto original y de una alta carga ideológica (traición al texto original, reescritura, suplantación, etc., frente a necesidad de colmar un vacío o circunstancias que imponen métodos de traducción más allá de la traducción palabra por palabra). Sea como fuere, la distinción traducción/adaptación¹⁷, acaso más relacionada con las distintas concepciones de la traducción, como trasvase palabra por palabra, de texto a texto o en función del escopo, va perdiendo fuerza y admite cada vez más

¹⁷ O *tradaptación*, en palabras de Gambier (2004).

matizaciones, pues la adaptación surge «to restore the balance of communication that is often disrupted by traditional forms of translation»¹⁸ (Bastin, 1998: 8).

Si bien este viejo debate parece estar ya superado (la gran mayoría de estudiosos incluyen el subtitulado en la disciplina de Traducción Audiovisual), ya que, aunque constreñido por una serie de factores, el subtitulado consiste esencialmente en el trasvase de un contenido lingüístico de una lengua y cultura de origen a una lengua y cultura metas, no deja de ser significativo en cuanto a la relación que tanto los académicos como el público han tenido históricamente con los profesionales del subtitulado.

Ninguneados durante mucho tiempo por los académicos, que consideraban el subtitulado una forma menor de traducción, los subtituladores se enfrentan a un doble juicio por parte de los receptores de su traducción: la comprensión del texto traducido y la comparación del texto traducido con el texto original.

En el primer caso, los espectadores reciben una traducción fragmentada y necesariamente amputada, una característica que, entre otras cosas, ha alimentado (y sigue alimentando) el debate entre subtitulado y doblaje, por ser considerado el segundo más fiel y completo con respecto al texto original.

En el segundo caso, al presentarse el texto original y el texto traducido de forma simultánea, aquellos espectadores con conocimientos de la lengua original en que se da el texto audiovisual pueden juzgar los subtítulos, generalmente siguiendo unos criterios cuantitativos y de literalidad muy alejados de la práctica profesional que, por otra parte, suelen desconocer.

Así, el subtitulador es sometido, cada vez que aparece su traducción, a un juicio al que no se someten otros traductores (salvo, quizá, en ediciones literarias bilingües). Es lo que Díaz Cintas (2001: 133) llama «traducción vulnerable», que ilustra de la siguiente forma:

El texto traducido no solo se debe adecuar a las numerosas limitaciones impuestas por el medio sino que también ha de someterse al escrutinio comparativo y evaluador de una audiencia que, por regla general, suele tener un conocimiento (discutible y variable) de la lengua original, sobre todo si se trata del inglés o del francés. Para los espectadores que estén familiarizados con las dos lenguas, los

¹⁸ «Para devolver el equilibrio comunicativo que suele romperse por las formas tradicionales de traducción».

subtítulos ofrecen un pretexto ideal para jugar a la *búsqueda del error*. Pero no solo los iniciados. También el espectador medio puede percibir inconsistencias cuando los actores en pantalla ríen pero los subtítulos son de lo más anodino, cuando hay una clara desproporción entre la duración de los diálogos y los subtítulos o cuando la actuación enfadada del actor nos hace intuir una retahíla de exabruptos y los subtítulos ofrecen una versión muy eufemizada.

La vulnerabilidad del subtitulador también se manifiesta en otro aspecto muy extendido en el mundo profesional: la ausencia casi absoluta de reconocimiento. Llama la atención que en los créditos de una película aparezca desde el director hasta los operarios de los vehículos de transporte pero en raras ocasiones se vea el nombre de la persona encargada de subtitular la película y hacerla accesible al público que desconoce la lengua original de la misma. Aunque en ocasiones aparece el nombre del subtitulador (o, por lo menos, a la empresa que ha realizado el subtitulado) en las películas proyectadas en salas de cine, toda referencia al mismo desaparece en los nuevos medios de difusión (como la televisión digital terrestre e incluso el DVD).

El hecho de que, supuestamente, los subtítulos desaparecen una vez finalizada la película no debe ser excusa para que esta práctica profesional siga en vigor y el nombre del traductor solo pueda aparecer, de forma casi sacralizada, en traducciones impresas. ¿Alguien se imagina tener en una biblioteca una traducción anónima de la obra de Shakespeare? ¿Alguien cree realmente que en la década de 1990 los adolescentes vieron una única vez una película como *Titanic*, de James Cameron (1997), pero leyeron más de una vez la traducción de 1979 de Consuelo Bergés de *R rojo y Negro*, de Stendhal? Sin duda, la vulnerabilidad del traductor es un elemento que ha impuesto una norma tan nociva como lesiva para la profesión como es la del anonimato.

2.2.7. La norma en subtitulado

Los factores enunciados anteriormente (limitaciones espacio temporales, cambio de medio, traducción vulnerable, etc.) alteran considerablemente el ejercicio del subtitulado en sus distintas fases. Así, en función del soporte del texto original, del medio por el que se vaya a difundir la obra traducida, de la naturaleza narrativa de la misma, etc., se darán grandes variaciones que afectarán tanto a los criterios técnicos y lingüísticos que deba seguir el traductor como a las opciones traductológicas que guíen

su labor. Además, desde los inicios de la práctica subtituladora, esta ha cambiado radicalmente, tanto en los medios y soportes involucrados en la misma como en el volumen y la importancia que ha ido cobrando en la sociedad de la información actual. Lo que antes era un trabajo minucioso realizado por una elite se ha convertido ahora en una disciplina extendida y asequible con cada vez más profesionales y mejor formados.

Por lo tanto, no es de extrañar que resulte cuando menos paradójico que no exista una norma oficial comúnmente aceptada por el gremio de los subtituladores que regule (o por lo menos proporcione unas orientaciones generales) sobre su ejercicio profesional. Como destaca Díaz Cintas (2005b: 15), «las normas vienen en ocasiones aplicadas por estudios, distribuidoras, directores y actores de doblaje, ajustadores, cadenas de televisión... y no tanto por traductores individuales». Del mismo modo, Agost (2005: 24) subraya que «una de las líneas que aún están por explorar y que encierra un gran interés es el del estudio de las normas de traducción de los textos audiovisuales». E Ivarsson (1992: 115) ya destacaba que

Cinemagoers and television viewers are creatures of habit, and it is in the immediate interests of film and television companies, in this particular case represented by their subtitlers, to exploit this fact to establish certain conventions and rules, whether implicit or explicit, about the appearance of subtitles. [...] In fact a large number of rules, most of which have never been published, have been applied over the years, first in subtitling for the cinema and later for television and video too¹⁹.

El subtitulador, estudiante o profesional, que desarrolla su actividad en España se encuentra al albur de una miríada de normas que, si bien emplean criterios similares – la gran mayoría de ellos inspirados de los principios esbozados por Ivarsson y Carroll (1998a)–, difieren en multitud de aspectos (velocidad de lectura, número de caracteres, empleo u omisión de rasgos de oralidad, registro neutro o marcado, etc.). En España, existen algunas normas de nivel estatal, como la norma UNE 153010:2012 *Subtitulado*

¹⁹ «Los espectadores de cine y televisión son seres de costumbres, y es del mayor interés para las empresas cinematográficas y de televisión, que en este caso están representadas por sus subtituladores, el sacar provecho de este hecho mediante el establecimiento de una serie de convenciones y reglas, ya sean explícitas o implícitas, sobre la apariencia de los subtítulos. [...] De hecho, se ha aplicado durante años una gran cantidad de reglas, la mayoría de las cuales nunca se han publicado, primero en el subtitulado para cine y más adelante en el subtitulado para televisión y vídeo».

para personas sordas y personas con discapacidad auditiva y la norma UNE 153020:2005 *Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Se trata de normas que regulan un ámbito muy específico de la TAV, el de la traducción audiovisual enfocada a la accesibilidad. Sin embargo, en la práctica interlingüística de la TAV no existe ninguna norma estatal que regule la profesión. Existen normas en el ámbito autonómico, como la de Televisió de Catalunya (1997), si bien hace más hincapié en cuestiones lingüísticas, de uso de la lengua, que técnicas, pero son las empresas de subtitulado o las propias cadenas de televisión las que elaboran guías de estilo y normas propias que deben aplicar los traductores.

Así, parece conveniente desarrollar una norma común para el ámbito del subtitulado, si bien es posible que haya que ampliarla y adaptarla a cada una de las distintas modalidades que se dan en esta disciplina. Algunos autores han elaborado sus propias recomendaciones, como Ivarsson (1992), Ivarsson y Carroll (1998a) Karamitroglou (1998), Díaz Cintas (2003), Díaz Cintas y Remael (2007) con el fin de facilitar la labor del subtitulador, enfrentado, por la propia naturaleza de su trabajo, a una gran variedad de situaciones. En el apéndice I se ofrece una tabla recapitulativa de las recomendaciones de dichos autores. Se trata, más que de normas fijas e inmutables, de recomendaciones de uso argumentadas, que surgen, en algunos casos de la práctica profesional (Ivarsson) y en otras de un estudio de los usos de la profesión y de las limitaciones técnicas del subtitulado (Díaz Cintas). Las recomendaciones de Díaz Cintas (2003) son las únicas dirigidas a profesionales y estudiantes de subtitulado en España (Ivarsson da una serie de pautas basadas en un libro de estilo de la televisión estatal sueca, Ivarsson y Carroll dan una serie de pautas generales partiendo del inglés, Karamitroglou propone unos estándares de subtitulado para Europa, pero partiendo del inglés y Díaz Cintas y Remael proponen unos criterios para subtitular al inglés). El estudio de las distintas normas (u orientaciones, recomendaciones, libros de estilo o manuales de buenas prácticas) de subtitulado muestra una tendencia clara: la evolución continua de esta disciplina y la mutación de las normas en función de diversos factores. En primer lugar, los factores técnicos, como la aparición de nuevos soportes para las obras audiovisuales, han hecho evolucionar, por ejemplo, el número máximo de caracteres por línea. En segundo lugar, los elementos culturales, relacionados con la penetración del subtitulado en la vida cotidiana en las últimas décadas, han tenido su

reflejo en aspectos técnicos y lingüísticos, como la reducción de fotogramas entre subtítulos en el primer caso, o la desaparición progresiva de los puntos suspensivos continuativos en el segundo. Por último, el asentamiento del discurso subtitulador²⁰ en nuestra sociedad también influye en la evolución de la norma en subtitulado, como muestra la evolución de la convención para marcar las referencias bibliográficas de comillas (Díaz Cintas, 2003) a cursiva (Díaz Cintas y Remael, 2007).

Esta diversidad de criterios, y la ausencia de un marco normativo común, es el reflejo de una práctica profesional que va desde la mayor fragmentación a la figura del traductor como especialista en múltiples ámbitos. Sin embargo, en este trabajo, tomaremos como obra de referencia de la norma en subtitulado –en lo referido a cuestiones técnicas, temporales y ortotipográficas, por ser estas las que más varían entre autores; en las normas referidas a cuestiones traductológicas el consenso es mayor– las recomendaciones de Díaz Cintas (2003), tanto por su exhaustividad y fundamentación argumentada como por ser la principal referencia en español de esta disciplina.

2.2.8. Las fases del subtitulado y la realidad profesional

Los avances técnicos y el auge del subtitulado en los últimos años han diversificado enormemente la figura del subtitulador. En el proceso de subtitulado intervienen varias fases, recogidas de forma exhaustiva por Díaz Cintas (2001: 77-82) –si bien no todas las fases se dan en todos los casos; en función del formato del texto traducido, como por ejemplo DVD o celuloide, estas fases pueden ampliarse o reducirse. A continuación enumeramos las etapas principales, con indicación, entre paréntesis, del profesional responsable de llevar a cabo cada una de ellas (en algunos casos una misma operación puede ser realizada por varias personas):

- Encargo de traducción (cliente)
- Producción de una copia de trabajo y/o de una lista de diálogos (cliente / laboratorio / traductor)
- Localización, *spotting* o pautado (laboratorio / traductor)
- Visionado previo y toma de notas (traductor)

²⁰ Mayoral (2005) habla de «convenciones que se dan entre el producto audiovisual y su consumidor», que abarcan las convenciones tipográficas, la velocidad de lectura o las formas de traducción en función de géneros determinados.

- Traducción (traductor)
- Adaptación, sincronización o ajuste (traductor / adaptador)
- Revisión (revisor / traductor)
- Simulación (laboratorio / traductor)
- Aprobación e impresión final (cliente)

Como se ve, en las distintas etapas de subtitulado de una película, el traductor solo es imprescindible en la fase de traducción y en el visionado previo. En todo el proceso de traducción pueden intervenir hasta cinco personas, cada una de ellas con una capacidad de decisión y de acción determinantes. La intervención de personas distintas al traductor en el subtitulado es una práctica muy frecuente en el mundo profesional, generalmente en la fase posterior a la traducción (ajuste y revisión).

En comunidades autónomas con políticas lingüísticas activas, se llega a la situación de que

para que una película de televisión traducida al gallego, vasco, valenciano o catalán llegue a emitirse, pasa antes por la revisión del lingüista del propio estudio de doblaje y, posteriormente, su doblaje y traducción debe ser revisado y aprobado por un lingüista del departamento de producción ajena de la televisión autonómica (Castro, 2001: 136).

Aunque en este ejemplo se hable de doblaje, la situación es muy similar en el caso del subtitulado.

Sin embargo, la figura del traductor encargado de los subtítulos de una película ha cambiado radicalmente en cuestión de pocos años. Lo que antes era un profesional lingüístico que se enfrentaba a una película en un reproductor de VHS y transcribía la traducción en una hoja de MS-DOS se ha convertido ahora en un profesional formado no solo en el ámbito lingüístico, sino con conocimientos informáticos avanzados y con un equipo informático acorde, que lleva a cabo múltiples operaciones, no solo traductológicas. Así, el antiguo traductor se ha transformado en un subtitulador, que en ocasiones elabora él mismo una copia de trabajo y extrae y contrasta las listas de diálogos, pauta la película, la simula y revisa y se encarga de producir una copia final del producto audiovisual. Esta situación, cada vez más extendida en el mundo profesional, permite no solo ahorrar costes y tiempo, sino que, desde un punto de vista

traductológico, es más eficaz ya que permite al traductor mantener el control sobre el proceso entero y tomar decisiones en cada etapa del mismo. Así, el subtitulador no debe seguir, por ejemplo, los criterios de segmentación temporal de subtítulos impuestos por el laboratorio, puede modificar, a posteriori, su traducción, etc. Gambier (2001: 94) ilustra esta situación:

Il y a des divisions hiérarchiques du travail qui ont cours dans certains studios, agences de sous-titrage ou chaînes de télévision mais qui n'ont pas cours ailleurs : ici, la *traduction* est un transcodage qui est ensuite adapté puis découpé en sous-titres ; là, la *traduction* implique adaptation, découpage en sous-titres et ajustation synchrone aux images. Dans le premier cas, il y a plusieurs intervenants successifs ; dans le second, le traducteur est sous-titreur²¹.

Retomando la distinción terminológica que propone Gambier, creemos que es más adecuado referirnos al profesional que subtitula una película, ya llevando a cabo el proceso completo, ya encargándose sólo de la traducción (una traducción, como hemos visto, altamente condicionada), como subtitulador.

Así, merced a los avances técnicos y a la creciente especialización y al aumento de las formaciones específicas en los centros educativos en España, se está pasando, progresivamente, de una «excesiva e innecesaria atomización de la profesión» a la «fusión de [todas aquellas] funciones en un solo profesional, contribuyendo así no solo a la disminución del número de errores, sino también a la mejora salarial del subtitulador» (Díaz Cintas, 2001: 83-84). Y es que en el mundo profesional, el subtitulador se enfrenta, en no pocas ocasiones, a una valoración cuando menos escasa, ya sea por el público (los subtítulos ideales son aquellos que pasan desapercibidos para el espectador, los que se convierten en un mero soporte para que se produzca la comunicación narrativa, y no aquellos que provocan la reflexión metalingüística, desviando la atención de la narración cinematográfica), por los estudios y cadenas de televisión (que obvian alegremente los nombres de las personas involucradas en el subtitulado de cualquier producto audiovisual) o por los clientes en general, que imponen plazos y tarifas draconianos.

²¹ «Hay divisiones jerárquicas del trabajo que se dan en algunos estudios, empresas de subtitulado o cadenas de televisión, pero que no se dan en otros sitios: aquí, la *traducción* es una transcodificación que después se adapta y se divide en subtítulos ; allí, la *traducción* implica adaptación, división en subtítulos y ajuste sincronizado con la imagen. En el primer caso intervienen varias personas sucesivamente; en el segundo, el traductor es subtitulador».

2.3. El sobretitulado

La segunda disciplina que estudiaremos es el sobretitulado interlingüístico de teatro. Se trata de una disciplina relativamente reciente que aún busca abrirse un hueco teórico y cobrar carta de naturaleza. Heredero del sobretitulado para ópera, el sobretitulado teatral se ha ido abriendo camino a golpe de ensayo y error y, si bien los teóricos empiezan a fijarse en esta nueva rama de la traducción audiovisual, tanto la técnica como la práctica van muy por delante de su sistematización teórica.

2.3.1. Delimitación del sobretitulado

Por sobretitulado entendemos, en este trabajo, el trasvase interlingüístico de una obra de teatro que se presenta al público de forma simultánea a la representación dramática, por lo general mediante la proyección de unas líneas de texto en una pantalla en un espacio del teatro (dentro de la escenografía de la obra representada o fuera de ella, casi siempre en la parte superior de la boca del escenario). Así pues, al referirnos a sobretitulado abarcamos diversas operaciones: la traducción de la obra de teatro, la preparación técnica necesaria para llevar a cabo la proyección de la traducción y la proyección simultánea de la traducción. Por lo tanto, se trata de una operación interlingüística, técnica, perteneciente al mundo del teatro y en directo.

Esta nueva forma de traducción audiovisual es, en gran medida, heredera de otra modalidad, el sobretitulado de ópera, que concentra la mayoría de la literatura académica sobre sobretitulado. Los orígenes del sobretitulado son discutidos, aunque parece que las primeras pruebas se llevaron a cabo en la década de 1980 en Canadá y fue en Nueva York donde se implantó su uso de forma sistemática, en el New York City Opera (Sario, 1996: 185). Desde entonces, y tras una acogida fría al principio, el sobretitulado se ha extendido al mundo del teatro y no es raro encontrar en la programación de los teatros más importantes de España obras sobretituladas y festivales internacionales de teatro que acogen a compañías extranjeras que representan las obras en idiomas distintos al castellano. Además, en las comunidades autónomas con lenguas vernáculas, no es infrecuente encontrar obras en alguna de las lenguas cooficiales

sobretituladas en la otra lengua cooficial, como en el caso del Teatre Lliure de Catalunya²² o del Teatro Arriaga de Bilbao²³.

2.3.2. Sobretitulado teatral frente a sobretitulado de ópera. La búsqueda de la independencia teórica

Son pocos los autores que escriben sobre el sobretitulado teatral, pero son aún menos los que lo hacen sin relacionarlo con el sobretitulado para la ópera. Así, Virkkunen (2004: 92) considera que «opera is a theatrical event, a performance or one particular *mise en scène* of the dramatic text»²⁴. Del mismo modo, son varios los autores que escriben sobre las peculiaridades del sobretitulado para la ópera (Sario, 1996, De Frutos, 2011, Desblache, 2007, Orero y Matamala, 2007, Mateo, 1996, 2002, 2007).

Si bien el sobretitulado para la ópera y para el teatro son muy similares, se trata de dos disciplinas bien diferenciadas. Aún así, la semejanza en los procedimientos técnicos hace que los trabajos sobre sobretitulado para la ópera puedan tener validez y abran el camino a la investigación, incipiente, en el sobretitulado para el teatro. Así, Orero y Matamala (2007: 265, citando a Burton y Holden, 2005) ofrecen unas pautas técnicas (permanencia máxima de los sobretítulos en pantalla), Zatlin (2005) recoge experiencias de profesionales del sobretitulado y ofrece algunas de las pautas técnicas que estos emplean y Mateo (2002) abunda en las mismas y describe los procedimientos técnicos involucrados en el sobretitulado.

Son pocos, en cambio, los autores (Carlson, 2000, 2007, Griesel, 2009, Mateo, 2002, Bartoll, 2012) que consideran el sobretitulado teatral como una disciplina con entidad propia y desligada del sobretitulado para la ópera. Sin embargo, sus trabajos, al desligarse también de los corsés impuestos por los teóricos de la traducción de teatro (entendida como la traducción de obras dramáticas para ser representadas en un idioma

²² En el apartado «Accesibilidad» de la página web del Teatre Lliure, www.teatrelliure.com, se ofrece un listado de las obras sobretituladas en castellano, inglés y catalán.

²³ Aunque la página web del Teatro Arriaga solo ofrece información sobre el sobretitulado (o subtítulo [sic.]) de ciertas obras, en prensa se da cuenta del sobretitulado bilingüe: <http://www.lavanguardia.com/local/pais-vasco/20130418/54372549488/teatro-arriaga-de-bilbao-acoge-las-dos-unicas-funciones-en-el-estado-de-la-obra-guerra-y-paz.html> [Consulta: 19/08/2013].

²⁴ «La ópera es un fenómeno teatral, una representación o una puesta en escena particular de los textos dramáticos».

distinto al original o para ser impresas²⁵), recogen gran cantidad de elementos determinantes para la investigación en este campo.

El elemento diferenciador principal, a menudo infravalorado en los artículos sobre sobretitulado, es, como dice Griesel (2007: 59), el componente musical de la ópera, que forma un marco temporal relativamente estable, y el componente verbal, cuya relevancia es mucho mayor en el teatro que en la ópera:

Ein wichtiger Aspekt ist, dass die Musik in der Oper ein autonomes Zeichensystem darstellt, das die Oper mitkonstituiert. Daher gibt es hier mehr Redundanzen, was für die Komprimierung eine Vereinfachung darstellt. Eine Oper ist für gewöhnlich weniger textorientiert als ein Theaterstück²⁶.

El marco temporal que constituye la música es un factor determinante en la proyección de los sobretítulos, ya que por mucho que los actores olviden alguna frase o improvisen, el sobretitulador podrá decidir si seguir proyectando los sobretítulos al ritmo de la música (siempre y cuando haya texto cantado) o no. Este extremo es imposible en teatro: un actor de teatro no puede sustituir una frase que ha olvidado por un murmullo ininteligible; la comprensión del idioma original es mucho mayor en teatro que en ópera (Mateo, 2007:137, recalca que en ópera la comprensión del texto cantando es más dificultosa tanto por el registro usado como por la dificultad de comprensión del texto cantado, motivado por la mejora en las voces de los cantantes pero por una degradación de su vocalización).

Del mismo modo, el elemento textual tiene una relevancia fundamental en el sobretitulado teatral, así como la representación actoral. En la ópera, estos dos elementos tienen una relevancia menor y no son el centro del fenómeno teatral. Esta distinción es la que ha llevado a algunos teóricos (Ezpeleta, 2009, Snell-Hornby, 2007) a relacionar el sobretitulado teatral no con el sobretitulado para ópera (es decir, por cuestiones técnicas), sino con la traducción de teatro. El componente verbal se convierte

²⁵ Una de las autoras que más ha escrito en este ámbito es Susan Bassnett. La originalidad de su obra radica además en ser una firme defensora de la multiplicidad semiótica del teatro y de su papel en la creación de sentido. Si bien no trata directamente del sobretitulado, su obra y método de estudio, multidisciplinar y polisemiótico, constituyen una excelente base para el estudio en sobretitulado. Véase Bassnett 1978, 1981, 1985, 1990, 1996 y 1998. Fischer-Lichte (2000) también abunda en la relación polisemiótica del texto teatral partiendo de la figura del actor.

²⁶ «Un aspecto relevante es que, en la ópera, la música constituye un sistema semiótico autónomo que toma su significación en la ópera. De ahí que existan más redundancias que facilitan la comprensión. Generalmente, la ópera está menos centrada en el texto que una obra de teatro».

así en un elemento central del sobretitulado. Otros autores, como Griesel (2009) y Carlson (2007), han explorado, asimismo, las posibilidades expresivas del sobretitulado teatral y la interacción existente entre los sobretítulos y los actores.

Por lo tanto, aparte de unos orígenes comunes y de unas características técnicas similares, el sobretitulado teatral y el sobretitulado para la ópera se diferencian por varios factores: la presencia o ausencia de un marco temporal musical, el papel central de la palabra y la interpretación actoral.

Del mismo modo, la presentación necesariamente condensada de la traducción de una obra en dos líneas con un máximo de hasta 40 caracteres por línea en una serie de rótulos sincronizados temporalmente con el texto original establece un paralelismo claro entre el sobretitulado (para ópera y teatro) y el subtítulo. Nadie duda de que el primero es deudor del segundo, tanto en los aspectos técnicos como en otros aspectos más propios de esta modalidad de traducción audiovisual, como pueden ser los aspectos traductológicos (la necesidad de condensar el texto traducido o las convenciones ortotipográficas) o semióticos (la convivencia de diversos códigos de significación y la presentación de un mismo mensaje por dos canales distintos).

Analizados anteriormente los rasgos distintivos del subtítulo, proponemos a continuación enumerar y profundizar en los elementos propios del sobretitulado teatral (aunque algunos aspectos pueden ser aplicables también al sobretitulado para la ópera, de ahora en adelante nos centraremos exclusivamente en el sobretitulado para el teatro).

2.3.3. La figura del sobretitulador

Quizá uno de los elementos distintivos del sobretitulado teatral es la figura del sobretitulador. Al igual que en subtítulo, en el mundo profesional del sobretitulado se ha pasado de la figura del traductor como miembro de una cadena compleja con varios actores a un profesional multifunción, el sobretitulador. Tras unos inicios en los que existía un traductor encargado de traducir el texto completo de la obra y un técnico que se encargaba de ajustar el texto a los sobretítulos y proyectarlos en directo, la tendencia actual es que el sobretitulador lleve a cabo las distintas operaciones involucradas en el sobretitulado de una obra de teatro. Virkkunen (2004) se refiere a esta figura del

sobretitulador, aunque no deja claro cuáles son sus funciones. Mateo (2007: 146), tras realizar entrevistas a empresas especializadas en el sobretitulado de obras teatrales, habla de «la persona encargada de proyectar los subtítulos»; esta persona puede ser un técnico de la empresa de sobretitulado o el mismo traductor. Bartoll (2012: 33) incide en esta idea:

durant la representació, el traductor o qui s'encarregui de la projecció dels subtítols, disposa d'un document amb tots els subtítols, dins l'ordinador, i els projecta manualment, d'un en un²⁷.

También destaca una de las características del trabajo del sobretitulador: el desconocimiento generalizado de su labor, no solo por el público, sino por el propio mundo del teatro (técnicos de teatros y compañías teatrales), lo que redundo, muy a menudo, en una infravaloración del trabajo realizado y, en algunos casos, en la merma de la calidad del sobretitulado:

el procediment que se segueix per a produir els sobretítols és força desconegut pel públic. Sovint es demana al traductor si escriu els subtítols en el mateix moment de la representació. No cal dir que es tractaria d'una activitat gairebé impossible ja que exigiria un nivell molt elevat de pulsacions per minut. El que sorprèn, però, no és que el públic desconegui el procés d'elaboració dels subtítols, sinó que siguin les mateixes companyies les que desconeguin i fins i tot menyspreïn la feina feta pels traductors²⁸ (Bartoll, 2012:34).

El sobretitulador es, pues, un profesional encargado no solo de traducir la obra de teatro para su posterior proyección mediante un sistema informático en un espacio limitado, sino que además se debe encargar de la proyección de los mismos sobretítulos. Por lo tanto, el sobretitulador se debe convertir en un miembro más de la compañía teatral, ya que debe asistir a los ensayos de la obra para comprobar que el pautado temporal de su archivo de sobretítulos y si la división de los mismos coinciden con la

²⁷ «Durante la representación, el traductor o la persona encargada de proyectar los subtítulos dispone de un documento con todos los subtítulos, en el ordenador, y los proyecta manualmente, de uno en uno».

²⁸ «El procedimiento que se sigue para producir los sobretítulos es ampliamente desconocido por el público. A menudo se pregunta al traductor si va escribiendo los subtítulos durante la representación. Huelga decir que sería algo prácticamente imposible ya que exigiría un nivel muy alto de pulsaciones por minuto. Lo que sorprende, sin embargo, no es que el público desconozca el proceso de elaboración de los subtítulos, sino que sean las mismas compañías las que desconozcan y hasta menosprecien la labor realizada por los traductores».

obra que finalmente se va a representar. También debe incorporar los cambios que se producen durante los ensayos y durante las representaciones, ya que las obras de teatro son textos vivos que pueden variar de una representación a otra. Por ello no debería ser una persona ajena al mundo de la traducción la encargada de proyectar los sobretítulos (Zatlin, 2005). Es más, esta debería ser una persona no solo del mundo de la traducción, sino una persona familiarizada con la obra de teatro representada, para tener la capacidad de reacción necesaria en caso de improvisación de los actores y para poder identificar qué cambios sobrevenidos durante la obra son fruto de un cambio consciente en la misma (por las palabras del director antes de la representación, por ejemplo) y qué cambios son fruto de las características de las representaciones en directo²⁹ (si un actor se ha adelantado y ha pisado la réplica de otro). Griesel (2009: 123) resume el proceso de sobretitulado:

The translator gets a videotape of the performance, that means a prototype of each performance on stage and prepares the translation on the basis of this text. In the real translation situation when the performance is shown on stage, the source text can change. There might be improvisations and the translator has to react spontaneously as in an interpreting situation. The surtitler is sitting behind the technicians or behind the public and working in real time like an interpreter but with prefabricated translation segments based on a prototype source text³⁰.

Sin embargo, son pocos los autores que incluyen, dentro de la labor del sobretitulador, aspectos más técnicos que sí pueden darse en el proceso de sobretitulado. Se menciona la figura del técnico (Mateo, 2002, Griesel, 2009) como el encargado del montaje del equipo técnico de que se servirá el sobretitulador. Este técnico es el encargado de que los sobretítulos cumplan su primer requisito: la legibilidad (Mateo, 2007, Orero y Matamala, 2007). Bartoll (2012) y Griesel (2009) mencionan los aspectos técnicos como posibles problemas durante la representación y la proyección de

²⁹ Finburgh (2011) habla del traductor de textos dramáticos como un «theater-maker, who produces a stage-oriented translation concerned with audience reception» [«dramaturgo, que produce una traducción destinada a ser representada, relacionada con la recepción por parte del público»].

³⁰ «El traductor recibe una grabación en vídeo de la representación, es decir, un prototipo de cada representación en directo y prepara la traducción basándose en ese texto. En la situación real de traducción en la que se representa la obra en un escenario, el texto origen puede cambiar. Puede haber improvisaciones y el traductor debe reaccionar espontáneamente como en una interpretación. El sobretitulador está sentado detrás de los técnicos o del público y trabaja en tiempo real como un intérprete pero con segmentos de traducción prefabricados basados en un texto origen prototípico».

sobretítulos: «theatre surtitling has to deal with wrongly positioned surtitles that cannot be seen from all places, with poor lighting or with surtitles that are projected too fast, etc.»³¹ (Griesel, 2009: 124);

Molts directors perceben la presència dels subtítols com una ingerència dins el seu muntatge i obliguen a col·locar la pantalla on s'han de projectar els sobretítols al més allunyada de l'escenari possible, amb el detriment que això comporta per al públic, que no pot llegir bé els sobretítols³² (Bartoll, 2012: 35).

Carlson (2000) y Griesel (2009) abogan por la figura del sobretitulador/traductor integrado en el proceso creativo de la obra dramática, una persona cuyo trabajo ha de ser valorado para poder integrarlo en un conjunto semiótico complejo y así dar una significación y relevancia especiales a lo que de otra manera queda arrinconado y marginado, en detrimento de la comprensión global de la obra (Griesel, 2009: 125). Cualquier esfuerzo en este sentido es positivo, pero llama la atención que los sobretituladores deleguen la presentación final de su trabajo en terceras personas, técnicos del teatro o de la compañía. Cualquier traductor literario prefiere ver su obra en una edición de lujo antes que en fotocopias, pero en el mundo de la sobretitulación parece existir cierta resignación. El desconocimiento del sobretitulado por los profesionales mismos del teatro y el escaso interés y conocimiento que muestran los sobretituladores por los aspectos meramente técnicos de esta disciplina (posición de la pantalla de proyección, iluminación de la misma y luminosidad de los sobretítulos, etc.) invitan a que la figura del sobretitulador incluya, progresivamente, un profesional de la traducción capaz de tomar decisiones técnicas en un teatro. De nada sirve convencer al director de una obra de teatro de que sus actores no deben improvisar porque los sobretítulos no pueden crearse *ex nihilo* si al final el director decide colocar un foco que incide directamente sobre la pantalla de proyección de los sobretítulos, haciendo que estos no se vean desde ninguna butaca del teatro. Zatlin (2005) recoge la experiencia de una sobretituladora que no supo imponerse a las exigencias del director. El resultado fue que el público no pudo seguir correctamente la obra por la cantidad excesiva de texto en

³¹ «El sobretitulado teatral se enfrenta a sobretítulos mal situados que no se pueden ver desde todas las butacas, problemas de luminosidad o subtítulos proyectados demasiado rápido, etc.».

³² «Muchos directores perciben la presencia de los subtítulos como una injerencia en su montaje y obligan a colocar la pantalla en la que se proyectan los sobretítulos lo más lejos posible del escenario, con el perjuicio que esto supone para el público, que no puede leer bien los subtítulos».

los sobretítulos y por la posición de la pantalla que hacía que estos no se pudieran leer. Además de no llevar a cabo ningún ensayo previo de la obra con la proyección de los sobretítulos, un técnico alteró el texto de los sobretítulos el día del estreno, por lo que la sobretituladora se enfrentó a una situación tan desagradable para ella como perjudicial para el público.

Así, el sobretitulador debe ser un experto lingüístico, con conocimientos informáticos y, en la medida de lo posible, dramáticos, familiarizado con las especificidades técnicas del mundo del teatro y con una gran capacidad de reacción en situaciones de estrés en directo³³.

2.3.4. La integración de los sobretítulos en el espacio escénico

Una de las diferencias fundamentales entre el cine y el teatro es la representación en directo o la transmisión mediante medios mecánicos de la obra. En el caso del cine, el espectador recibe un producto finito (al igual que, previamente, el subtitulador que ha elaborado los subtítulos de la película). Además, como destaca Eugeni (2006), en el cine la atención del espectador se centra, además de las imágenes de la película, en un espacio, siempre el mismo, en el que aparecen los subtítulos. Esta situación es radicalmente distinta en teatro, ya que el espectador asiste a un producto que se sigue elaborando en cada representación, que varía de una función a otra, y en el que tiene que dividir su atención entre la narración dramática y la lectura de los sobretítulos, cuya localización espacial puede variar entre un espectáculo y otro.

Eugeni (2006) desarrolla la distinta recepción de los subtítulos y de los sobretítulos destacando la particularidad de la puesta en escena de la obra teatral:

In teatro la situazione cambia notevolmente viste, in primo luogo, la tridimensionalità dello spazio scenico e, di conseguenza, l'azione, che si può svolgere nella maniera più irregolare possibile e su diversi piani, platea inclusa. [...] Il movimento degli occhi è sproporzionatamente più ampio visto che ogni oggetto sul palco ha la sua importanza e merita l'attenzione dello spettatore, che svolge, diversamente da uno spettatore cinematografico, un'attività di 'regista personale'.

³³ En algunos casos, el sobretitulador se convierte, además, en mozo de carga y técnico de luces, capaz de solucionar los imprevistos técnicos en un breve espacio de tiempo.

In particolare, come scrivono anche Sario & Oksanen (1996: 193), in teatro non è sempre facile ‘inquadrare’ la parte più informativa della scena. Ogni spettatore si concentrerà pertanto, volente o nolente, su un elemento dell’allestimento scenico piuttosto che su un altro e tenderà a valorizzare, volontariamente, una componente (musica, canto, recitazione, trucco, scenografia, regia, ecc.) all’altra³⁴.

La localización de los sobretítulos en el espacio del teatro puede tener consecuencias determinantes a la hora de sobretitular una obra. Aunque la tendencia general es la de proyectar los sobretítulos sobre una pantalla en la parte superior de la boca del escenario, cada vez es menos infrecuente que los directores decidan situar la proyección de los sobretítulos en el espacio escénico. Este acercamiento de los sobretítulos se puede hacer de diversas formas, ya sea desplazando la pantalla de proyección al interior de la caja escénica, ya sea integrando los sobretítulos en el desarrollo dramático de la obra (mediante la proyección de los mismos en algún elemento de la escenografía de la obra o mediante su inclusión en la narración dramática).

Carlson (2007) profundiza en la autonomía semiótica de los sobretítulos y explora la contribución de los mismos a la conformación de significado dramático a través de su inclusión en la estructura narrativa de la obra representada y como un elemento escénico más. Da el ejemplo de la adaptación de *El rey Lear* realizada por la compañía Needcompany en la que los actores reaccionan a los sobretítulos proyectados en el escenario, siendo estos las propias réplicas que deberían decir los actores. De igual modo, en algunos espectáculos los actores rompen la barrera entre la representación dramática y los sobretítulos apoyándose en estos últimos para, por ejemplo, recordar un nombre propio o el final de una réplica. Para Carlson (2007: 200), estos son ejemplos de cómo en el teatro contemporáneo experimental europeo se está alterando radicalmente la percepción imperante hasta ahora de los sobretítulos; estos están pasando de ser un instrumento relativamente neutro y sencillo para transmitir el contenido lingüístico de la

³⁴ «En teatro, la situación cambia notablemente en razón, en primer lugar, de la tridimensionalidad del espacio escénico y, por consiguiente, de la acción, que puede desarrollarse en distintos planos, incluida la platea. [...] El movimiento de los ojos es desproporcionalmente mayor ya que cada objeto en escena tiene su importancia y merece la atención del espectador, que lleva a cabo, contrariamente al espectador de cine, una actividad de ‘director personal’. En concreto, como escriben Sario & Oksanen (1996: 193), en el teatro no siempre es fácil ‘encuadrar’ la parte más informativa de la escena. Cada espectador se concentra, pues, lo quiera o no, en uno u otro elemento escénico y tenderá a dar más valor, voluntariamente, a un componente (música, canto, recitación, efecto, escenografía, dirección, etc.) que a otro».

obra a ser un canal comunicativo que se abre, como todos los demás, a una «resemiotización y a un reajuste de las relaciones que se dan entre los códigos de cada producción teatral».

Griesel (2009) aporta un ejemplo más de cómo el sobretitulado puede pasar de ser un elemento lingüístico neutro a un componente comunicativo más integrado en la producción teatral. En una representación de *Le dernier Caravansérail* en Alemania en 2002, los sobretítulos aparecían en distintos lugares del escenario, con una tipografía y tamaño distintos. Griesel (2009: 125) destaca que «the director must realize that it is necessary to work together with the surtitler to get to best translation of his performance»³⁵. Una vez más aparecen la relevancia del traductor-sobretitulador y la indispensable colaboración con el equipo de la producción teatral como elementos esenciales para producir un sobretitulado que redunde en beneficio de la experiencia teatral del público.

Así y con todo, tanto el subtítulado como el sobretitulado son, ante todo, operaciones lingüísticas encaminadas a posibilitar al público el acceso a un contenido lingüístico que se presenta en un idioma que desconocen, por lo que se trata de un proceso de traducción complejo. Estos procesos de traducción han sido estudiados ampliamente, y con la inclusión de la TAV como modalidad de pleno derecho en los estudios de traducción, cabe mencionar los principales aportes de la traductología a esta disciplina.

2.4. La aportación de los estudios de traducción a la TAV

La TAV, como las demás formas de traducción, no escapa a discusiones teóricas sobre si hay que traducir palabra por palabra o de forma menos literal, en función de aspectos diferentes al significado intrínseco de las palabras. En el caso del subtítulado y del sobretitulado, en cambio, la literalidad aparece como poco menos que un imposible, ya que es extremadamente difícil dar cuenta de la integralidad del mensaje original, tanto por el volumen y la velocidad a la que se presenta el texto como por la naturaleza polisemiótica de la narración. La traducción, en este caso, no puede ser una traducción

³⁵ «El director debe entender que es necesario trabajar con el sobretitulador para conseguir la mejor traducción de su obra».

literal, sino que deberá tener en cuenta otros factores, ampliamente estudiados por la traductología.

2.4.1. Los estudios de traducción

Los primeros trabajos sobre traducción, herederos de la teoría lingüística, entre los que se encuentran las obras de Rozan (1956), Fedorov (1968), Vinay y Darbelnet (1958) o Jakobson (1959), consideran la traducción como una rama de la lingüística aplicada y definen la traducción como una mera actividad entre lenguas, el paso de una lengua a otra para expresar una misma realidad. Este enfoque lingüístico se limita a comparar lenguas, desde ópticas distintas pero siempre relacionadas con la lingüística: desde enfoques gramaticales, semánticos, semióticos, etc.

A partir de los años setenta y ochenta del siglo XX, la teoría de la traducción incorpora la perspectiva textual. La traducción deja de ser un proceso en el que la unidad de estudio es la palabra e incorpora la lingüística del texto y el análisis del discurso.

Para Seleskovitch y Lederer (1984, 1989), traducir significa transmitir el sentido de los mensajes que contiene un texto y no convertir en otra lengua la lengua en la que este está formulado, con lo que la traducción es «un acto de comunicación y no de lingüística» (Seleskovitch y Lederer, 1984: 256). Estos enfoques, textual y discursivo, no son más que la primera piedra de una concepción más amplia de la traducción, el enfoque cognitivo, que incorpora los avances científicos al análisis traductológico y se centra en el papel activo del traductor y en los procesos cognitivos que conforman el proceso traductor. Destacan, en este ámbito, la teoría de la pertinencia de Sperber y Wilson (1986) o la teoría interpretativa o teoría del sentido de autores como Lederer, (1981, 1984), Seleskovitch y Lederer, (1984), Delisle, (1980), etc.

Estos enfoques de la traducción ofrecen distintos niveles de análisis para la TAV, pero sin duda se han visto completados por una nueva concepción de la traducción, menos centrada en los componentes lingüísticos de la misma y en el proceso de traducción y que tiene en cuenta la relevancia de una traducción dada en un sistema literario concreto. Es la escuela de la manipulación o la teoría del polisistema esbozada por Even-Zohar (1979), Toury (1985) y Hermans (1985a, 1985b, 1999a), que ha abierto

la puerta a los estudios descriptivos en traducción y que ha sido ampliamente aplicada en el campo de la TAV.

2.4.1.1. La traducción como operación cognitiva

Si bien no se trata, históricamente hablando, de la primera aproximación teórica a la traducción, parece necesario hablar en primer lugar, por ser la traducción, ante todo, un proceso mental realizado por el traductor, de la traducción entendida como una operación cognitiva en la que intervienen diversos factores.

Esta concepción de la traducción como operación mental del traductor que efectúa el trasvase lingüístico y cultural de un mensaje ha tenido mucho recorrido y una gran relevancia en las teorías de la traducción, por tener en cuenta al protagonista de la traducción, aquel que la lleva a cabo, el traductor, además del texto. Se trata de un enfoque integrador, que no deja de lado los rasgos puramente lingüísticos, pero que ofrece una serie de pautas que son de gran ayuda tanto en la comprensión del fenómeno traductológico como en la práctica y en la enseñanza de la traducción.

Destaca la ya mencionada teoría interpretativa o teoría del sentido, formulada por Seleskovitch y Lederer (1984). Las autoras, procedentes de la rama de la interpretación, defienden que el intérprete reproduce el sentido transmitido por los textos y no la lengua, y que toda captación del sentido (sea la del traductor o intérprete o la de un receptor normal) supone una interpretación (Seleskovitch y Lederer, 1984: 182). Además, esta teoría, basada en la observación empírica de la actividad del intérprete, en la que este profesional reformula el sentido del original y no las palabras, supuso una ruptura muy importante con las teorías lingüísticas imperantes hasta mediados del siglo XX. En ella se defiende una perspectiva discursiva de la traducción: el proceso de traducción implica una fase de comprensión, una de desverbalización y otra de expresión, y no un mero trasvase entre códigos (Hurtado, 2001: 320).

La fase de comprensión supone la captación de sentido por parte del traductor o del intérprete. La comprensión no se entiende como aplicable exclusivamente al signo lingüístico, sino también al mundo y al texto dado (Lederer, 1984: 212 y 38), y en ella participan los conocimientos lingüísticos del traductor-intérprete así como sus conocimientos extralingüísticos, que son los que le permiten situar el texto en un

contexto cognitivo dado, asignar unidades de sentido específicas a segmentos textuales e incluso inferir el sentido de ciertos elementos cuyo significado lingüístico desconoce.

La desverbalización se entiende, en este contexto, como resultado no verbal de la fase de comprensión e inicio de la fase de reexpresión, ya que el sentido está compuesto por muchos más elementos que los meramente lingüísticos.

Por último, la fase de reexpresión consiste en la producción de un mensaje que dé cuenta del sentido del texto original, tras haber pasado el sentido por los tamices de la comprensión y de la desverbalización.

Son varios los autores que han desarrollado, con uno y otro enfoque, teorías cognitivas de la traducción, como Bell (1991) o Kiraly (1995), aunque no todos parten del estudio de la traducción (Bell se basa en la lingüística, la psicolingüística y la sociología). Los distintos estudios se centran en aspectos puntuales de la traducción e incorporan nuevas disciplinas al estudio de la traducción, como las neurociencias, o retoman teorías lingüísticas que extrapolan al ámbito de la traducción, como la teoría de la relevancia de Sperber y Wilson (1986)³⁶ que retoma Gutt (1991).

Las distintas teorías cognitivas establecen la existencia de factores que deben ser tenidos en cuenta más allá de los meramente textuales, sin dejar estos de lado. Todas ellas coinciden en destacar varias fases en el proceso traductor, sobre todo las fases de comprensión y reexpresión, si bien en ambas influyen tanto procesos de codificación lingüística como operaciones mentales relacionadas con procesos lingüísticos, extralingüísticos y mentales (como la memoria o los procesos controlados y no controlados), que determinan las estrategias traductoras y conforman el proceso traductor.

A raíz de la distinción de Chomsky entre competencia y actuación lingüística, los estudiosos de la traducción se han volcado en el análisis de un concepto heredado de las teorías lingüísticas y comunicativas pero que tiene una importancia decisiva en traducción: la competencia traductora. Este concepto abarca los elementos competenciales del traductor, si bien no existe unanimidad en su definición ni en sus límites. Así, autores como Bell (1991), Hewson y Martin (1991), Kiraly (1995) o Hurtado Albir (2001), entre otros, proponen distintos modelos que dan cuenta de las

³⁶ La teoría de la relevancia de Sperber y Wilson incorpora a las teorías pragmáticas anteriores (como el principio de cooperación de Grice, 1975) los componentes cognoscitivos involucrados en el acto de comunicación. Desde un punto de vista comunicativo, destaca la importancia que otorgan a la información relacionada con el contexto comunicativo y a los mecanismos de ostensión e inferencia.

competencias involucradas en el acto de traducción. Estas competencias están relacionada con el traductor, no con el proceso externo de traducción, y son acaso un reflejo de los elementos cognitivos necesarios para producir una traducción: competencia lingüística, competencia comunicativa, competencia de transferencia, conocimientos sobre los factores situacionales, conocimientos sobre una traducción dada, competencia estratégica o una competencia psicolingüística que permita iniciar los procesos mentales necesarios para llevar a cabo una traducción.

Sin embargo, aunque no hay una definición clara del concepto de competencia traductora (Hurtado, 2001: 382), sí parece haber acuerdo entre los teóricos en la relevancia del traductor y la necesidad de desarrollar o adquirir una serie de competencias que deriven en unas destrezas que permitan el acto de traducción.

2.4.1.2. La traducción como operación textual

Ninguna teoría que quiera dar cuenta de la traducción puede pasar por alto la dimensión textual, pues el objeto de la traducción son los textos (orales, escritos, gráficos, etc.). Por lo tanto, es necesario hacer mención de las teorías que consideran la traducción como operación textual (aquellas centradas en el análisis textual desde una perspectiva lingüística y aquellas centradas en el estudio de los procesos comunicativos), pues este nivel de análisis aporta muchas soluciones a gran cantidad de problemas y dilemas frecuentes en el proceso traductor.

Esta concepción de la traducción opera en el nivel del habla, retomando los enfoques comunicativos de la traducción. Así, si puede existir una equivalencia exacta entre dos términos en el nivel de la lengua (entre conjunciones copulativas en dos lenguas distintas, por ejemplo), esta exactitud en la equivalencia se difumina en el nivel del habla y puede llegar incluso a desaparecer.

Es necesario, llegados a este punto, definir el concepto de equivalencia, central en todos los estudios de traducción.

2.4.1.2.1. La noción de equivalencia

Desde que la traductología iniciara su andadura con paso firme a mediados del siglo XX, la noción de equivalencia «se ha considerado la noción central de la

Traductología y ha sido durante décadas uno de los grandes temas de debate» (Hurtado, 2011: 203).

Varios teóricos de la traductología, como Vinay y Darbelnet (1958), Nida (1964, 1969), Jakobson (1959) y Catford (1965), entre otros, no se ponen de acuerdo en lo que significa este concepto: para unos es un procedimiento de traducción (Vinay y Darbelnet, 1958), para otros, «el principio básico de la traducción» (Nida, 1969: 20), «the replacement of textual material in one language (SL) by equivalent textual material in another language»³⁷ (Catford, 1965: 20). Algunos autores, como Snell-Hornby (1988) dan la espalda a este concepto por parecerles poco relevante, mientras que Hatim y Mason (1990: 7) consideran que su formulación permite avanzar en el debate estéril entre traducción libre y traducción literal.

Sea como fuere, para cualquier estudioso de la traducción parece claro que, relevante o no, la equivalencia existe, aunque sea tal y como la definen Reiss y Vermeer (1984/1996: 111):

Creo que, hoy en día, todo el mundo admite que el concepto de «equivalencia» se refiere, en la Translatología, a la relación que existe entre un texto (o elemento textual) de partida y un texto (o elemento textual) final; pero lo que sí plantea dudas es la naturaleza de esa relación, que permanece muy difusa.

El concepto de equivalencia ha sido estudiado y definido a la luz de cada una de las corrientes teóricas de la traductología, desde una óptica lingüística, textual, comunicativo-pragmática, hasta su desplazamiento por los teóricos de los Estudios Descriptivos de Traducción o los teóricos que defienden la visibilidad del traductor y su negación, o relativización, por aquellos que defienden la idea de la traducción como manipulación. Sin embargo, parece que la definición más aceptada y de la que derivan en gran medida las elaboraciones teóricas posteriores sigue siendo la de Nida, que distingue entre equivalencia formal y equivalencia dinámica. Para Nida, la equivalencia formal

focuses attention on the message itself, in both form and content. In such translation one is concerned with such correspondences as poetry to poetry, sentence to sentence, and concept to concept. [...] One is concerned that the

³⁷ «La sustitución de material textual en una lengua por material equivalente en otra lengua».

message in the receptor language should match as closely as possible the different elements in the source language³⁸ (1964: 159),

mientras que la equivalencia dinámica produce una traducción en la que

one is not so concerned with matching the receptor-language message with the source-language message, but with the dynamic relationship, that the relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and the message³⁹ (1964: 159).

A pesar de las abundantes críticas que ha recibido este concepto de equivalencia, por su carácter difuso y que «presents an illusion of symmetry between languages which hardly exists beyond the level of vague approximations and which distorts the basic problems of translation»⁴⁰ (Snell-Hornby, 1988: 22), quizá convendría ampliar la noción y entenderla de forma más flexible, como hace Hurtado Albir (2001: 209), para quien se puede emplear la noción de equivalencia

considerándola como un concepto relacional entre la traducción y el texto original que define la existencia de un vínculo entre ambos; esta relación se establece siempre en función de la situación comunicativa (receptor, finalidad de la traducción) y del contexto sociohistórico en que se desarrolla el acto traductor y, por consiguiente, tiene un carácter relativo, dinámico y funcional.

Si bien es cierto que hay ciertas equivalencias que se pueden establecer de forma casi intuitiva entre unidades lingüísticas (como *London = Londres*, *oui = sí*, *s'il vous plaît = por favor*, *montre = reloj o enseña*) o paralingüísticas (como la entonación), en todo acto de comunicación intervienen diversos factores susceptibles de alterar la relación unívoca entre dichas unidades, convirtiendo estas equivalencias en relativas y

³⁸ «Centra la atención en el mensaje en sí, en la forma y en el contenido. En una traducción de este tipo, lo que importan son las correspondencias entre poesía y poesía, entre frase y frase y entre concepto y concepto. [...] Lo que importa es que el mensaje en la lengua de llegada debe ajustarse lo máximo posible a los distintos elementos de la lengua de partida».

³⁹ «No es tan importante hacer corresponder el mensaje en la lengua de llegada con el mensaje en la lengua de partida, sino que lo importante es la relación dinámica, que la relación entre el receptor y el mensaje debe ser básicamente la misma que la que existe entre los receptores originales y el mensaje».

⁴⁰ «Presenta una ilusión de simetría entre lenguas que apenas existe más allá de un nivel de vagas aproximaciones y que tergiversa el problema básico de la traducción».

determinadas por varios factores, como el contexto lingüístico y textual, el tipo y género textual, el contexto sociohistórico y la modalidad de traducción.

Por lo tanto, la equivalencia traductora se da en un contexto personal, sociohistórico, textual dado, y en un texto específico con unas características concretas, por lo que el traductor puede variar sus estrategias y adaptar la equivalencia al condicionante que, a su juicio, más pese en la conformación de sentido del texto original. Por supuesto, esta equivalencia puede ser temporal, aplicable únicamente a una situación comunicativa dada, o puede ser más duradera e incluso quedar fijada en la lengua, pero sin duda su relevancia es determinante a la hora de traducir, ya que toda traducción es una suma de equivalencias entre el texto original y el texto traducido, que se manifiestan en las distintas técnicas de traducción entre las que puede elegir el traductor y sobre las que volveremos en el §5.1.2⁴¹.

2.4.1.2.2. Enfoques textuales de la traducción

Los textos, independientemente de su forma, son unidades lingüísticas comunicativas, y como tal presentan características internas de organización (textual, de coherencia, informativa, etc.). La tipología textual es un factor determinante a la hora de traducir, ya que la relevancia de las figuras retóricas en un ensayo será mucho mayor que en un saludo entre dos personas, con lo que el traductor debe adaptar sus estrategias para encontrar las equivalencias más adecuadas.

Además de la tipología textual, la consideración de la traducción como operación textual ha centrado su atención en los mecanismos de organización interna de los textos (coherencia y cohesión) y en la progresión informativa.

2.4.1.2.2.1. La coherencia

La coherencia es la «estructuración global de la información de los textos» (Hurtado: 2001: 416). Mientras que la cohesión opera en el nivel textual-semántico, la coherencia incluye, además de las relaciones semánticas intratextuales, las relaciones pragmáticas (Calsamiglia y Tusón, 1999: 221). Para que la información sea recibida y entendida por el receptor del mensaje, es necesario que éste tenga unos elementos

⁴¹ Para Hurtado Albir (2001: 256), las técnicas de traducción son «[los] procedimiento[s] verbal[es] concreto[s], visible[s] en el resultado de la traducción, para conseguir las equivalencias traductorales».

cognitivos previos. Esta concepción, próxima del análisis del discurso y de la lingüística cognitiva, ha sido retomada por los teóricos de la traducción para buscar cuáles son los mecanismos de coherencia que operan entre lenguas distintas. Castellà (1992: 139) distingue dos perspectivas distintas del concepto de coherencia: la coherencia como producto, que se manifiesta en mecanismos observables que hacen que un texto sea coherente, y la coherencia como proceso, más relacionada con aspectos pragmáticos de la comunicación, con la acción de los intervinientes en la comunicación.

La noción de coherencia es muy relevante en la traducción, ya que el traductor debe minimizar el alejamiento entre la cultura de origen y la cultura meta y prestar mucha atención a respetar la coherencia interna del texto, pues la traducción errónea de una unidad puede afectar al resto del texto. Para Baker, «in order to maintain coherence translators often have to minimize discrepancies between the model of the world presented in the source text and that with which the target reader is likely to be familiar»⁴² (1992: 253).

2.4.1.2.2.2. La cohesión

La cohesión expresa la relación entre las unidades semánticas y sintácticas de los textos. Halliday y Hasan (1976) proponen cinco relaciones de cohesión: la referencia (identidad entre dos unidades lingüísticas), la sustitución, la elipsis, la conjunción (el uso de marcadores para unir enunciados) y la cohesión léxica, que organiza el vocabulario dentro del texto. Estos mecanismos afectan al proceso de traducción, pues difieren entre lenguas y culturas distintas y los modelos de referencia varían entre ellas, adquiriendo valores cohesivos distintos (el cartel francés *Attention, chien méchant* suele corresponder al castellano *Cuidado con el perro*, donde se ha elidido la cualidad del perro).

Otro aspecto relevante de la organización textual para la traducción es la progresión temática y cómo esta se manifiesta en distintas lenguas y en distintos textos. Los conceptos de tema y rema no solo determinan el desarrollo interno de la información, sino que están íntimamente relacionados con el bagaje cognitivo del receptor, que, una vez más, varía entre culturas. Estos fenómenos discursivos, recogidos

⁴² «Para mantener la coherencia los traductores a menudo tienen que minimizar las discrepancias entre el modelo del mundo presentado en el texto original y aquel con el que se supone que el lector del texto meta está más familiarizado».

por Hatim y Mason (1990: 222), pueden darse en el nivel de la lengua (con la organización sintáctica de la frase) o en otros niveles más globales.

Ciertas organizaciones informativas se efectúan siguiendo patrones, en función, por ejemplo de la tipología textual. Bustos (1996) distingue cuatro modelos de progresión temática: la *progresión lineal*, en la que todo rema se convierte en tema de la siguiente unidad informativa, la *progresión de tema constante*, en la que un mismo contenido temático funciona como soporte de dos o más remas, la *progresión de hipertema*, en la que un tema genérico se divide en diferentes subtemas, y la *progresión de tema convergente*, donde el tema principal es el resultado de dos o más informaciones conocidas por el destinatario.

2.4.1.3. La traducción como acto de comunicación

Tras explorar las dimensiones cognitiva y textual de la traducción, que se centran, respectivamente, en los procesos del traductor y las operaciones que efectúa para llevar a cabo la traducción y en la naturaleza del producto de su trabajo, es necesario hacer hincapié en una idea expuesta anteriormente, la dimensión contextual de la traducción, que enmarca esta última en el ámbito de la comunicación. Toda traducción es un acto de comunicación (entre dos lenguas distintas y, por lo tanto, entre dos culturas distintas), por lo que debe tener en consideración los distintos elementos involucrados en este proceso. Además, se trata de un doble acto de comunicación en el que el traductor debe actuar como intermediario.

Partiendo de la noción lingüística de contexto, la traductología ha tratado de adecuar el concepto a la traducción. Delisle (1993) diferencia entre cotexto (el contexto lingüístico), la situación y el contexto cognitivo. La situación es «[l']ensemble des éléments non linguistiques entourant la production d'un énoncé»⁴³ (1993: 44), mientras que el contexto cognitivo son «[des] informations cumulatives emmagasinées par le traducteur au fur et à mesure qu'il lit et analyse le TD et dont dépend sa compréhension»⁴⁴ (1993: 25). Otros autores, como Seleskovitch y Lederer (1984: 43-44), inciden también en esta variedad de contextos, entre los que se encuentran el contexto verbal, el contexto cognitivo y el contexto situacional. Hatim y Mason (1990,

⁴³ «El conjunto de elementos no lingüísticos que rodean la producción de un enunciado».

⁴⁴ «Informaciones acumuladas almacenadas por el traductor a medida que lee y analiza el texto original y de las que depende su comprensión».

1997) abundan en la idea de distintos contextos, destacando el cotexto (textual), el contexto situacional (la situación en que se da el hecho lingüístico y que son relevantes para el mismo) y el contexto («the extra-textual environment which exerts a determining influence on the language used»⁴⁵, 1990: 240). Estos autores proponen tres dimensiones contextuales, esenciales para el ejercicio de la traducción: la dimensión pragmática, la semiótica y la comunicativa.

A continuación exponemos sucintamente las propuestas más relevantes que consideran la traducción como acto de comunicación, centradas en el texto, en el contexto y en los aspectos discursivos.

2.4.1.3.1. La función textual

Uno de los aspectos relevantes de la concepción de la traducción como acto de comunicación es el de función textual. La traductología, una vez más, se ha nutrido de las ideas apuntadas por la lingüística para aplicarlas a su campo. Así, los conceptos de actos de habla (avanzados por Austin, 1962, y Searle, 1969) y de función textual (heredado del Círculo de Praga y desarrollado, entre otros, por Halliday, 1976, y Jakobson, 1959) tienen su reflejo en la teoría de la traducción. Los funcionalistas (Reiss, 1971, Vermeer, 1978, Nord, 1997, Holz-Mänttari, 1981) defienden que la función de un texto determina el método empleado para traducirlo. Así, la traducción de un contrato se hará de distinta forma dependiendo de si el texto meta, la traducción, debe cumplir una función jurídica o pedagógica. Esta teoría se ha llamado teoría del «escopo»⁴⁶, y en ella el principio dominante de toda traducción es su finalidad, por lo que depende en gran medida del receptor del texto. Para estos teóricos, todo acto traductológico está determinado por la mera existencia de receptores de la traducción:

la oferta de una traslación se produce cuando el traductor (o, en su caso, otra persona a través de este), de acuerdo con las circunstancias de la cultura (y la lengua) final, considera adecuado realizar esta oferta: hay que informar a los lectores o se supone que estos quieren ser informados; los editores tratan de vender libros, [...] etc. (Reiss y Vermeer, 1984/1996: 68).

⁴⁵ «El entorno extratextual que ejerce una influencia determinante en la lengua empleada».

⁴⁶ «Como un texto en sí no *es* especializado, ni un discurso propagandístico, sino que se emite, recibe o traduce como tal, diremos, de modo más dinámico y más general, que la decisión depende de la finalidad («escopo») de la traslación», Reiss y Vermeer (1984/1996: 23).

2.4.1.3.2. Los contextos situacionales

Esta concepción funcionalista de la traducción, si bien íntimamente ligada al texto (original y meta), también tiene en cuenta los contextos situacionales en los que se produce el acto de comunicación que es la traducción. Este contexto situacional determina la elección de signos que conforman el texto y su categoría. La coherencia intratextual implica que el texto final debe ser coherente con la situación en que es recibido, al mismo tiempo que la coherencia extratextual tiene que ver con el hecho de que se espera que exista algún tipo de relación entre el texto original y el texto final (Reiss y Vermeer, 1984/1996).

Además de esta acción de traslación de un texto que cumple determinada función de una lengua a otra, otros autores añaden al proceso los aspectos culturales y lo enmarcan en una transferencia cultural. En este proceso, hay varios elementos clave, como son los participantes en el acto comunicativo, el texto y la influencia entre las dos lenguas y culturas (Hewson y Martin, 1991).

2.4.1.3.3. Dimensión comunicativa, pragmática y semiótica de la traducción

Hatim y Mason (1990) distinguen tres niveles de análisis en el texto, inspirados en la lingüística tradicional, partiendo de la concepción de la traducción como «a communicative process which takes place within a social context»⁴⁷.

El primero de ellos es la *dimensión comunicativa*, que tiene en cuenta la variación lingüística, esto es, las variedades de uso, los conceptos de campo, modo y tenor y las diferencias de usuario.

La segunda dimensión que estudian es la *dimensión pragmática*, relacionada con los actos de habla y la fuerza locutiva, ilocutiva y perlocutiva de un texto, y las implicaturas conversacionales. En este estadio, la intencionalidad del discurso es clave para definir las estrategias de traducción y la elección de equivalencias. Así, la ruptura de algunas de las máximas conversacionales de Grice (1975) puede indicar un cambio pragmático en el texto que determine el sentido global del mismo.

⁴⁷ «Un proceso comunicativo que se desarrolla en un contexto social».

Por último, la *dimensión semiótica* está relacionada con el contexto textual y cultural de una determinada lengua, ya que tiene en cuenta los signos que se dan en esta y su valor en la conformación del mensaje.

Estas tres dimensiones son interdependientes y están íntimamente relacionadas con el traductor, que se sitúa en el centro del proceso comunicativo, ejerciendo de mediador entre dos culturas y buscando la máxima equivalencia posible.

2.4.1.4. Los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT)

Del mismo modo que los estudios de traducción han ido evolucionando desde perspectivas textuales a enfoques que tienen en cuenta otros factores involucrados en el proceso de traducción, los Estudios Descriptivos de Traducción (o teoría del polisistema) se dirigen, de forma prioritaria, al texto meta. En este apartado esbozamos algunas de sus premisas y sus orígenes históricos. En el §3.1. analizaremos en detalle las aportaciones teóricas y metodológicas de esta corriente a los estudios de traducción y al presente trabajo.

La teoría del polisistema nació en la década de 1970 y ha sido continuamente revisada y ampliada desde entonces. Se han dado varios nombres a esta corriente traductológica: Estudios Descriptivos de Traducción, Escuela de la Manipulación, enfoque polisistémico, eje Tel Aviv-Lovaina, grupo de los Países Bajos e incluso Estudios de Traducción. En los últimos años, ha quedado claro que este modelo descriptivo y sistémico ha supuesto un cambio paradigmático radical en el estudio de la traducción (Hermans, 1999a). Este enfoque de los estudios de traducción se distingue de otros enfoques anteriores por ser descriptivo en vez de prescriptivo. No se trata de decir qué se debe hacer en el campo de la traducción, sino de observar los fenómenos que se dan en ella. Es, pues, un enfoque orientado al texto meta, frente a los enfoques orientados al texto origen.

Una de las nomenclaturas más extendidas para esta corriente teórica es la «teoría del polisistema» o el «enfoque polisistémico», que deriva del concepto, acuñado por el israelí Itamar Even-Zohar, del «polisistema». Sin embargo, algunos autores como Hermans abogan por una nomenclatura más inclusiva, y prefieren la apelación de «enfoque sistémico», para poder abarcar otras teorías sistémicas.

La razón para referirse a esta teoría como el eje Tel Aviv-Lovaina es histórica, ya que los precursores de la misma se encontraban en las universidades de Tel Aviv y Lovaina; además, en una serie de congresos celebrados en Lovaina, Tel Aviv y Amberes, se fue afinando y puliendo el marco teórico. De estos congresos salieron tres publicaciones clave en el afianzamiento de esta nueva corriente teórica: *Literature and Translation* (Holmes, Lambert y Van den Broeck, 1978), *Poetics Today* (vol. 2, n.º 4, 1981) y *Dispositio* (vol. 7, n.º 19-21, 1982, editado por André Lefevere).

Por último, la denominación de esta corriente como «escuela de la manipulación» está relacionada con la publicación de un libro por Theo Hermans en 1985, *The Manipulation of Literature*. Retomando el enfoque orientado al estudio de los textos meta, este autor destaca que «all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose»⁴⁸ (1985: 11).

Más allá de las diversas nomenclaturas que se hayan podido dar a los EDT, se trata de una teoría de la traducción nacida al calor de los estudios literarios, que mantiene una serie de conceptos clave fijos que, si bien se han ido ampliando con el tiempo, fueron formulados en sus inicios y siguen vigentes a día de hoy. Quizá el primer concepto clave de esta teoría es que la traducción no es un proceso fijo entre entidades que permite un trasvase exacto, sino que cada texto se enmarca en unos contextos (socioculturales, lingüísticos, etc.) distintos. Por ello, el traductor realiza una operación compleja, no solo en el eje paradigmático, sino también en el sintagmático. Así, el estudio de la traducción no puede llevarse a cabo de una forma subjetiva y prescriptivista, sino atendiendo a las características que se dan en una traducción, analizándolas para averiguar cuáles son las razones que han llevado al traductor a tomar una u otra decisión. Jiří Levý (1967) es uno de los primeros teóricos en integrar este enfoque, en el que las actitudes que se adoptan con respecto a la traducción son la base en la que reposan las normas que rigen la actividad traductora.

Más tarde, Holmes (1972/1988) hace una distinción fundamental en los estudios de traducción y abre la puerta para el establecimiento de un marco teórico propio independiente de otras disciplinas. Al distinguir, dentro de los estudios de traducción, entre una rama de estudios aplicados y una rama de estudios puros, subdivide, a su vez, los estudios puros en estudios descriptivos y teóricos (véase más adelante la figura 1).

⁴⁸ «Cualquier traducción implica un grado de manipulación del texto origen que se hace con un objetivo».

Holmes aboga pues por unos estudios descriptivos basados en un enfoque empírico para crear una disciplina científica capaz de estudiar en su justa medida los fenómenos traductológicos.

Será Even-Zohar, en 1979, quien haga realidad las aspiraciones de Holmes y sienta las bases de una teoría científica de la traducción mediante la acuñación del concepto del polisistema. Esta idea, heredera de las teorías funcionalistas y basadas en el escopo de la traducción, parte de un concepto primordial, el polisistema. La traducción pasa a entenderse no solo como un elemento relacionado unidireccionalmente con el texto original, sino como un elemento que teje múltiples relaciones en la matriz de la cultura meta. En este contexto, la traducción (un sistema dentro del polisistema literario de la lengua meta) se mueve entre distintas fuerzas que hacen uso de su poder, por lo que el sistema tiene un carácter dinámico constante. La traducción aparece ahora como un elemento que se puede emplear, individual o colectivamente, para plantar cara o afianzar las estructuras de poder en cada sistema.

Lefevere (1992) amplía el concepto de sistema para estudiar los mecanismos de control en literatura, sobre todo en función de lo que llama «poética, influencia (o patrocinio) e ideología». Para este autor, la literatura, del mismo modo que la traducción, es el resultado, además de los elementos textual, cultural y artístico relacionados con la intención del autor/traductor, de una serie de factores económicos, ideológicos o estéticos. Por lo tanto, la traducción no puede considerarse de forma aislada, sino que debe relacionarse con «a whole system of texts and the people who produce, support, propagate, oppose, censor them»⁴⁹ (Lefevere, 1985: 237).

Pero además de estos enfoques que desarrollan la teoría del polisistema, son varios los autores que destacan la necesidad de extender los estudios descriptivos para salir de la horma de la literatura e incluir esta rama teórica en un mundo poscolonial en continuo cambio: el mismo Lefevere (1992), Bassnett y Lefevere (1998) y Lambert (1995). Este último, Lambert, ha profundizado (1994) en la traducción audiovisual y en cuestiones de planificación lingüística, destacando la complejidad del estudio de la traducción en los medios por ser este un campo en el que se entremezclan una gran variedad de factores susceptibles de alterarla, y en cómo las relaciones entre los sectores

⁴⁹ «Todo un sistema de textos y de las personas que los producen, los patrocinan, los propagan, los combaten, los censuran».

público y privado en un mundo globalizado y tecnológico han alterado los discursos y su recepción.

2.4.2. Los estudios sobre traducción audiovisual

Tras repasar las grandes teorías traductológicas, conviene analizar en qué punto se encuentran los estudios sobre traducción audiovisual, aquellos que se encargan, retomando las propuestas más generales sobre traducción, de estudiar la especificidad de la traducción audiovisual. Del mismo modo que los estudios sobre traducción parten de objetos de estudio distintos (la palabra, el texto, el sentido, la función pragmática, el papel de la traducción y del original en una cultura dada, etc.), los estudios sobre traducción audiovisual abarcan diversos ámbitos, desde la TAV como proceso traductor hasta la TAV como análisis del producto, de la traducción. Al abarcar la TAV modalidades de traducción tan distintas, en este apartado nos centraremos en las aportaciones de la teoría al subtitulado y, en su caso, al sobretitulado.

Chaume (2004a) clasifica los estudios sobre TAV en los dos grandes bloques anteriormente mencionados: aquellos centrados en la TAV como proceso (estudios sobre la ubicación del texto audiovisual dentro de la tipología textual y dentro del paradigma general de la traducción y estudios que analizan la especificidad del texto audiovisual, su configuración, sus restricciones, canales de emisión y códigos de significación) y aquellos centrados en la TAV como producto (estudios sobre adaptaciones de textos previos y estudios que atienden a las normas de traducción, al impacto de los textos audiovisuales en las culturas receptoras).

2.4.2.1. Los estudios sobre la TAV como proceso

Este primer bloque de análisis se centra, siguiendo la estela marcada por los estudios de traducción, en analizar la traducción audiovisual partiendo del texto objeto de la traducción, atendiendo tanto a la tipología del texto audiovisual como a las características del proceso de traducción.

2.4.2.1.1. Tipología textual de los textos audiovisuales

Por su naturaleza multimedial y por la enorme diversidad de textos audiovisuales, estos tienen un encaje difícil en las tipologías textuales empleadas desde la década de 1980 en traductología. Reiss (1971) esboza una clasificación de tipos de texto distinguiendo entre aquellos centrados en el contenido, en la forma o en la fuerza perlocutiva. Como señala Chaume (2004a), crea una cuarta categoría, la de los textos audiomediales de difícil clasificación por su naturaleza compleja.

Snell-Hornby (1988) engloba la traducción audiovisual en la categoría de traducción literaria, del mismo modo que Bassnett (1991), en un intento de estas autoras por adscribir los textos audiovisuales a alguna de las categorías descritas por la tipología textual. Esta última apunta además a un rasgo propio de la traducción dramática en las obras audiovisuales, retomado por Hewson y Martin (1991): la relevancia que tienen en ellas los elementos no verbales.

Hurtado (1995) amplía la adscripción de los textos audiovisuales a una u otra categoría en función de lo que denomina el «modo traductor». Este modo traductor hace referencia al proceso traductor y depende del modo en que se den el texto original y el texto meta. Así, el modo puede ser simple, complejo o subordinado según si se mantiene, durante la traducción, el modo del texto original, si varía el modo del original o si el modo del original es múltiple, respectivamente. En este caso, tanto el subtítulo como el sobretítulo se dan partiendo de textos que presentan un modo complejo, suma de imagen y sonido, en un medio audiovisual. El modo traductor de estas dos disciplinas es simple subordinado, ya que se pasa de un modo audiovisual a un modo escrito.

2.4.2.1.2. Estudios sobre las especificidades de la traducción audiovisual

La clasificación de Hurtado abre la puerta a delimitar de forma más precisa cada tipo de texto audiovisual para poder, una vez definidas sus características, examinar de forma más precisa cuáles son sus especificidades. Sin duda, la principal particularidad de la traducción audiovisual son las limitaciones a las que se ve sometidas el traductor durante el paso del texto original al texto meta.

Estas especificidades han sido ampliamente estudiadas por los teóricos de la TAV. Así, autores como Titford (1982) y Mayoral, Kelly y Gallardo (1986a, 1986b)

inciden en la noción de traducción subordinada, ya que la propia naturaleza del texto audiovisual impone unas restricciones a la hora de traducirlo (de orden técnico, semiótico, pragmático, etc.). Estas restricciones, enunciadas anteriormente, han sido recogidas y estudiadas por autores como Díaz Cintas (2001, 2003), Díaz Cintas y Remael (2007), Karamitroglou (1998), Ivarsson (1992), y Chaume (2004a) en lo relativo al subtitulado. Carlson (2000), Mateo (2002, 2007), Zatlin (2005) y Griesel (2007, 2009) evocan algunas de las restricciones imperantes en el mundo del sobretitulado teatral, aunque más centrados en aspectos semióticos que en cuestiones técnicas.

2.4.2.2. Estudios sobre la TAV como producto

Retomando la distinción hecha por Chaume (2004a), los estudios sobre TAV pueden también considerarse desde la perspectiva de la traducción audiovisual como producto, es decir, estudios que no atienden tanto al proceso de traducción como al lugar que ocupa la obra traducida en relación a la obra original, por una parte, o en relación al resto de obras de una cultura dada, por otra parte.

2.4.2.2.1. La TAV como adaptación o traducción de un texto anterior

Si consideramos la TAV como una operación en la que se produce un trasvase lingüístico entre códigos semióticos distintos, podemos llegar a considerar, en cierto modo, la adaptación de obras literarias al cine o al teatro como un ejemplo de traducción audiovisual. En este caso, sin embargo, no se produce un trasvase interlingüístico, sino que se trata de un trasvase intralingüístico. Retomando la nomenclatura de Jakobson (1959), en este caso la traducción (o, en virtud de la claridad conceptual, la adaptación) es intralingüística e intersemiótica. La adaptación (de obras literarias, por ejemplo, llevadas al cine) comparte muchas semejanzas con la traducción audiovisual, ya que partiendo de un texto que se da a través de uno o más canales (piénsese en las adaptaciones cinematográficas de obras de teatro), se produce una operación por la que se descodifica y recodifica en otro sistema semiótico un conjunto de significación complejo. Si bien la lingüística tradicional considera que para que haya traducción deben estar implicadas dos lenguas distintas, los mecanismos de adaptación pueden tener características muy similares a los de la traducción audiovisual, por lo que han

sido objeto de estudio por los teóricos de esta misma. Bettetini (1984) considera traducción la adaptación audiovisual de una obra literaria, ya que el resultado es una «nueva máquina semiótica», una suerte de texto nuevo heredero del texto original.

Delabatista (1989), Cattrysse (1992, 1994, 1997, 2000), Helbo (2000) o Peña-Ardid (1992) exploran los mecanismos que comparten la traducción y la adaptación de obras audiovisuales.

2.4.2.2.2. Los EDT aplicados a la TAV

Una vertiente más del estudio de la traducción audiovisual como producto tiene que ver con el papel que desempeñan los textos audiovisuales traducidos en una cultura de llegada. Esta relevancia puede verse desde distintas ópticas: las normas empleadas en una cultura, el impacto de los textos en el sistema cultural de llegada, la manipulación por cuestiones políticas, ideológicas, comerciales u otras que sufre una traducción, las relaciones entre la cultura de origen y la cultura meta, etc. (Delabatista, 1990). De todos estos fenómenos intentan dar cuenta los Estudios Descriptivos de Traducción partiendo siempre desde el texto meta.

En los últimos años han proliferado los estudios que tratan de dar cuenta de la TAV desde esta perspectiva, agrupados en distintos campos de actuación.

En España, cabe destacar los trabajos de normalización de convenciones ortotipográficas y lingüísticas, como el de Televisió de Catalunya (1997), si bien se orientan más a dar unas pautas generales para cualquier modalidad de TAV, y los esfuerzos de las normas UNE 153010:2012 y UNE 153020:2005 mencionadas anteriormente que centran su foco en cuestiones de accesibilidad.

En el campo de la recepción del público de las traducciones audiovisuales, destaca el trabajo de Mateo (2007) en el ámbito del sobretitulado y de De Linde y Kay (1999), y Mayoral (2001) en el ámbito del subtítulado.

Por último, entre los autores de estudios descriptivistas sobre normas de traducción en textos audiovisuales traducidos destacan Goris (1993), Karamitroglou (1998 y 2000) y Sokoli (2005).

Este último enfoque, los EDT aplicados a la TAV, constituye, a nuestro juicio, un punto de partida muy útil para el investigador en este campo de la traducción, ya que

permite, mediante la observación empírica de textos traducidos reales, formular hipótesis y extraer conclusiones en un proceso de abajo arriba. Partiendo de hechos reales, de los textos traducidos, se puede recorrer un camino teórico sin necesidad de postulados previos ni sin entrar en consideraciones azarosas sobre procesos difícilmente observables, como los procesos psicológicos involucrados en la traducción. Así, el enfoque descriptivo de la traducción ofrece el marco metodológico más adecuado para este trabajo.

El enfoque descriptivo ha encontrado, desde la década de 1990, un aliado firme en la lingüística de corpus. Se trata de una metodología que, haciendo uso del avance de las tecnologías, permite al estudioso en el ámbito de la traducción, partir, como postulan los EDT, del estudio de textos reales para llegar a formulaciones teóricas y a aplicaciones prácticas en la rama aplicada de los estudios de traducción.

2.5. La lingüística de corpus y la TAV

El estudio de corpus de textos no es reciente en los estudios de traducción. La compilación de textos según unos criterios específicos para su análisis ya fue empleada por lingüistas durante el siglo XX (Tengku Mahadi, Vaezian y Akbari, 2010: 5), pero a partir de la década de 1990 esta metodología, merced a los avances tecnológicos, conoció un verdadero auge y un desarrollo que ha propiciado que se aplique a campos de estudio cada día más diversos.

Los estudios de traducción han sabido encontrar en el análisis de corpus una herramienta eficaz que permite seguir con la línea iniciada por los EDT para poder alcanzar el cientificismo al que toda disciplina teórica aspira. En este sentido, los trabajos de Baker (1993, 1996) supusieron el punto de partida del análisis de corpus aplicados a los estudios de traducción (*corpus-based translation studies* en inglés). Partiendo de la relevancia cultural que tiene la traducción de obras literarias (y de otras manifestaciones) en la vida cotidiana, Baker (1993: 234) aboga por considerar los textos traducidos como «genuine communicative events»⁵⁰, diferentes de otras manifestaciones comunicativas, pero que merecen igualmente ser estudiados y analizados sin tener siempre en cuenta la referencia al texto original del que derivan, y

⁵⁰ «Hechos comunicativos auténticos».

entronca, así, con los postulados de Toury, al partir del estudio de los textos traducidos para formular leyes sobre la actividad traductora.

La lingüística de corpus aplicada a los estudios de traducción es, pues, la base empírica en que se sustentan los EDT. El estudio de traducciones ofrece indicios sobre los universales de traducción y sobre los comportamientos del traductor regidos por normas (y por ende, información sobre las propias normas). Baker (1993, 1996) destaca estos universales de la traducción como fenómenos que se dan el texto meta más que como equivalencias del original que fueran el resultado de la interferencia de sistemas lingüísticos. Mediante la aplicación del estudio de corpus, esta autora (1996) propone ahondar en cuatro elementos propios de los textos traducidos (o universales de traducción): la simplificación, la explicitación, la normalización y lo que denomina *levelling out*.

La simplificación es «the tendency to simplify the language used in translation»⁵¹ (1996: 181); la explicitación, «an overall tendency to spell things out rather than leave them implicit in translation»⁵² (op. cit.: 180), un fenómeno que se puede dar en los niveles textual, sintáctico o léxico; la normalización, «a tendency to exaggerate features of the target language and to conform to its typical patterns»⁵³ (op. cit.: 182), que se da de forma más manifiesta en el uso de estructuras gramaticales, en la puntuación o en las unidades fraseológicas; por último, el *levelling out* consiste en «steering a muddle course between any of two extremes, converging toward the center, with the notion of center and periphery being defined from within the translation corpus itself»⁵⁴ (op. cit.: 184). Estos universales han sido extraídos por la autora (y estudiados en profundidad por varios autores) utilizando la metodología de la lingüística de corpus. Mediante el estudio informatizado de una gran cantidad de unidades lingüísticas, se han podido extraer datos estadísticos que han demostrado estos hechos.

A partir de los estudios preliminares de Baker, el análisis de corpus conoció un rápido desarrollo y fue ampliamente utilizado por varios autores: Tymoczko (1998), Baker (2000), Venuti (2000), Laviosa (1998), entre otros, abundan en los mecanismos y modelos de investigación aplicando el análisis de corpus a muy distintos ámbitos (desde

⁵¹ «La tendencia a simplificar la lengua utilizada en la traducción».

⁵² «Una tendencia general a explicar las cosas antes que dejarlas implícitas en la traducción».

⁵³ «Una tendencia a exagerar las características de la lengua meta y a adecuarse a sus pautas propias».

⁵⁴ «Avanzar por un revoltijo entre los dos extremos, juntarse en el centro, con la noción de centro y periferia definida desde el propio corpus de traducción».

estudios de traducción a cuestiones culturales, pasando por la formación de traductores y las herramientas de traducción asistida por ordenador). El análisis de corpus también se empieza a aplicar a la TAV, con trabajos como los de Rica, Albarrán y García Riaza (2013) y Salway (2007), aunque aún son pocas las publicaciones y muchas las posibilidades de estudio en esta materia.

A pesar de ser bastante reciente, el análisis de corpus aplicado a los estudios de traducción ya se ha dotado de una metodología y de unas herramientas informáticas propias que han permitido el avance de esta disciplina.

2.5.1. Tipos de corpus

La primera característica del análisis de corpus es, obviamente, la selección de los textos que conforman el corpus y del tipo de corpus que se quiere compilar. Tengku Mahadi (2010) ofrece una tipología de corpus extraída de la lingüística de corpus (corpus de referencia general, abierto, especializado o para fines especializados, paralelo, comparable, para estudiantes, pedagógico, DIY o *do-it-yourself*, anotado frente a en bruto, sincrónico frente a diacrónico y abierto frente a cerrado). Olohan (2004) y Shen (2010) nos ofrecen una tipología más restringida, atendiendo a las especificidades de los estudios de traducción –si bien no excluyen los tipos enumerados por Tengku Mahadi: corpus paralelo y corpus comparable.

En el primer caso, el corpus paralelo, se trata de un grupo de textos en una lengua y de sus traducciones en otra lengua. Este corpus puede ser unidireccional o bidireccional (textos en lengua A y sus traducciones en lengua B y textos en lengua B y sus traducciones en lengua A). Una de las características de este tipo de corpus es que permite alinear los textos, resaltar, para cada segmento del texto original los segmentos correspondientes del (de los) texto(s) traducido(s) para analizar equivalencias léxicas o sintácticas o principios más generales de traducción (como la normalización).

En el segundo caso, el corpus comparable, se trata de un grupo de textos originales en una o más lenguas con o sin las traducciones de estos textos (si bien los textos originales también pueden ser traducciones de otros textos). Este tipo de corpus permite estudiar las características propias de los textos meta sin compararlos con los textos origen –como plantea Toury– así como los principios que rigen la actividad

traductora (como la explicitación o la simplificación, entre otros) o los factores externos que determinan la traducción.

Sin embargo, estos dos tipos de corpus no son excluyentes y es posible combinarlos en función de los objetivos de la investigación⁵⁵.

El criterio de selección de los textos que conforman el corpus constituye uno de los elementos fundamentales de la lingüística de corpus, y ha supuesto también una vía para la crítica de esta metodología. Como toda selección, por grande que sea el deseo de objetividad, siempre se operará, en mayor o menor medida, cierta subjetividad, al ser el investigador quien decide tanto el tipo de corpus que desea recopilar como los elementos que van a conformar el corpus. Del mismo modo, la cantidad de elementos que conforman el corpus es determinante, ya que la representatividad de los fenómenos observados en él depende, en gran medida, del tamaño y de la diversidad del mismo. Sin embargo, algunos autores como Malmkjær (1998) avisan de los peligros del afán científicista, que puede crear corpus en los que la investigación se diluya en criterios cuantitativos en vez de estudiar los fenómenos que en ellos se den.

2.5.2. Elementos de estudio en el análisis de corpus

Una vez elaborado el corpus, el investigador tiene a su disposición unas herramientas informáticas que permiten procesar datos estadísticos que arrojan información sobre los textos y el proceso traductor.

Uno de los datos fundamentales en el estudio de textos mediante el análisis informatizado de corpus es el ratio entre formas y palabras (la cantidad de palabras distintas que aparecen en el corpus y la cantidad de palabras totales que forman de él), *type/token ratio* en inglés. Este dato puede dar indicios sobre el estilo de un traductor (la selección léxica que efectúa en sus traducciones) o sobre los procesos de traducción –o universales, en palabras de Baker (1996)– que se dan entre un texto original y su traducción (como la simplificación, cuando la ratio disminuye en la traducción con respecto a la ratio del texto original).

Otro método de análisis de la lingüística de corpus es la elaboración de listas de palabras y listas de palabras clave. Estas listas ofrecen una serie de datos valiosos tanto

⁵⁵ Baroni y Bernardini (2003) destacan cómo un corpus compuesto por varios subcorpus permite ahondar en los distintos tipos de norma que se manifiestan en cada corpus.

sobre palabras aisladas como sobre los textos que conforman el corpus. El procesamiento de la información por ordenador permite extraer, de forma sencilla, la longitud media de las frases que conforman el corpus. Una vez más, este dato puede ser un indicador, en corpus comparables o multilingües, de otro universal de traducción: la explicitación (el texto traducido es más largo que el original, si bien hay que tener en cuenta que algunas lenguas son, por su naturaleza léxica o sintáctica, más «largas» – emplean más palabras– que otras). Del mismo modo, el estudio de las listas de palabras clave puede arrojar indicios parecidos, cuando una palabra clave en el texto original se reproduce en el texto meta mediante una forma compleja o incluso mediante un circunloquio.

Las listas de palabras pueden combinarse con otra herramienta empleada por los programas informáticos aplicados a la lingüística de corpus, las concordancias. Este módulo permite visualizar las unidades deseadas (palabras o unidades fraseológicas) en contexto, por lo que se puede ampliar el estudio, desde la unidad mínima a unidades más amplias que permitan una contextualización adecuada para extraer normas más generales. De nuevo, estas herramientas permiten comprobar otro de los universales de Baker, la normalización.

2.5.3. El análisis de corpus y la TAV

La lingüística de corpus y su vertiente aplicada a los estudios de traducción han demostrado ser capaces de ofrecer un marco metodológico válido a corpus de textos literarios, especializados, orales, etc. Por lo tanto, no es de extrañar que estos mismos métodos investigadores puedan aplicarse también a los estudios en TAV, aunque parece necesario adaptar los procedimientos del análisis de corpus a la naturaleza multimodal y multimedial de los textos audiovisuales.

Así, Rica, Albarrán y García Riaza (2013) estudian la forma de usar la lingüística de corpus para el estudio y la enseñanza de doblaje y subtitulado mediante el establecimiento de un corpus bilingüe comparable de subtítulos en inglés y español⁵⁶. Taylor (2004) explora el lenguaje multimodal de las películas y el empleo de corpus para estudiar la adecuación del discurso de la traducción audiovisual a las características del texto original. Baños-Piñero (2009) abunda en las herramientas que ofrece la

⁵⁶ En la 3ª edición de Media for All, celebrada en 2009, se celebró una mesa redonda en la que se debatió el uso de la lingüística de corpus a la TAV. Véase <http://www.mediaforall.eu/all3/table3.html>.

lingüística de corpus, partiendo de un corpus multilingüe comparable, a los traductores y guionistas para recrear un discurso oral prefabricado. Por otro lado, Sotelo y Gómez Guinovart (2012) presentan el corpus Veiga, un corpus de subtítulos en inglés y gallego, con aplicaciones prácticas y educativas.

Aparece, una vez más, que la TAV entendida como una gran disciplina que abarca modalidades de traducción tan dispares como el doblaje y el subtitulado necesita, también en este ámbito, una reducción de su objeto de estudio y una delimitación de los métodos empleados para ello. Parece adecuado circunscribir, en el caso de estudio de unas características propias del subtitulado, el estudio a un par de lenguas en un grupo representativo de películas, del mismo modo que se puede trabajar en los rasgos de la oralidad prefabricada ya en el doblaje, ya en el subtitulado.

La lingüística de corpus ofrece un método de trabajo eficaz y muy versátil que se adecua a los postulados de los EDT: mediante el análisis de los textos traducidos (y, según los casos, de sus relaciones con los textos originales) permite extraer una serie de leyes o de principios que den cuenta del fenómeno traductor, incluso cuando los textos a los que se refiere presentan una gran complejidad formal, como es el caso de los textos audiovisuales.

3. MARCO METODOLÓGICO

El objetivo último del trabajo de investigación es ofrecer un marco de referencia para la práctica y estudio del sobretitulado, por lo que es imprescindible delimitar los límites de esta modalidad con respecto al subtitulado, del que deriva técnica y lingüísticamente. Por ello partimos de una doble perspectiva teórica que aplicaremos al estudio metodológico: la concepción de cada una de las modalidades de traducción estudiadas en el marco de la teoría del polisistema (estudios descriptivos de traducción) y la lingüística de corpus. El estudio del subtitulado y del sobretitulado desde la teoría del polisistema permitirá analizar cada modalidad desde tres puntos de vista distintos: el estudio de los elementos contextuales, el estudio de las normas y el estudio del proceso traductor. La aplicación de la lingüística de corpus permitirá ahondar en el estudio descriptivo propuesto por la teoría del polisistema y ampliar la investigación basándola en datos empíricos mediante el estudio cualitativo de los resultados arrojados por esta línea teórica.

3.1. La teoría del polisistema

La teoría del polisistema nace de los trabajos de los formalistas rusos en la década de 1920, aunque no fue hasta la década de 1970 cuando se empezó a forjar el cuerpo teórico y a desarrollar varias de sus vertientes. La división de Holmes (1972) de los estudios de traducción en tres ramas distintas (recogidas en 1995 por Toury en un mapa conceptual, figura 1) dio pie al alumbramiento de los estudios descriptivos de traducción. Este tipo de enfoque de los estudios de traducción, distinto de las ramas teórica y aplicada de la traducción, se subdivide a su vez, siempre según Holmes, en EDT orientados al producto, a la función y al proceso.

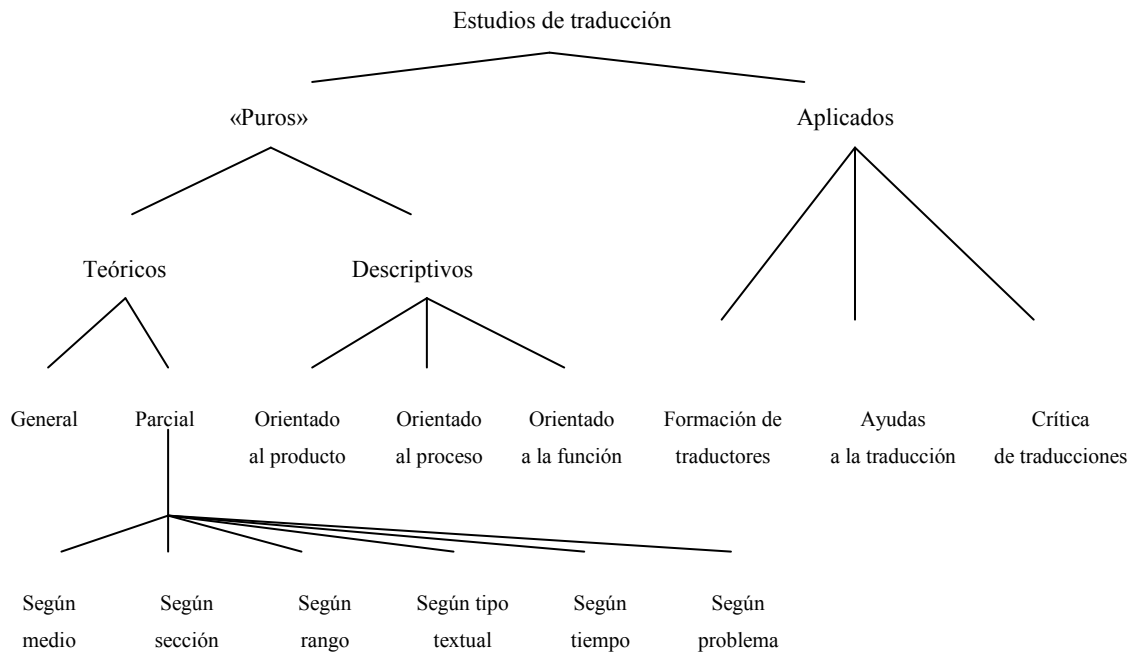


Fig. 1 Diagrama de Holmes sobre los estudios de traducción. En Toury (1995/2004: 46).

Más tarde, partiendo de la división planteada por Holmes, Even-Zohar abundará en los EDT formulando la teoría del polisistema, que defiende la visión de los fenómenos semióticos que conforman la comunicación humana como sistemas más que como conglomerados de elementos dispares (Even-Zohar, 1979: 288), cuya observación desde un punto de vista empírico debe ser capaz de extraer, del análisis de los sistemas y de sus relaciones, las normas que regulan los fenómenos que en ellos se dan.

Esta teoría es aplicable a cualquier modelo de comunicación y hunde sus raíces en el enfoque funcional de la comunicación. Se trata de un modelo que pretende dar cuenta de cómo funcionan las relaciones semióticas entre y dentro de los sistemas. Así, Even-Zohar defiende la idea de que los polisistemas están conformados por varios sistemas semióticos que viven en constante tensión y que tejen entre ellos una red de relaciones que otorga a cada elemento un valor en función de sus respectivas oposiciones con los demás elementos del sistema –y de otros sistemas (Even-Zohar, 1979: 291, Lambert y Van Gorp, 1985: 44). Uno de los postulados de esta teoría es que no hay elementos «buenos» o «malos» (como literatura «buena» o «mala»), sino que cada elemento se define por su posición dentro del sistema. Así, si un libro ocupa una posición central dentro del sistema, los factores socioculturales que afectan al sistema harán que ese libro encaje en la concepción «buena» del momento.

Otra de las premisas de esta teoría es que el polisistema, regido por elementos socioculturales que afectan a su organización interna, agrupa varios sistemas divididos en capas, entre los cuales se producen fenómenos de transferencia. Estas transferencias, entre capas canónicas y no canónicas (retomando la formulación de los formalistas rusos, Even-Zohar, 1979: 294), son las que dinamizan el polisistema y lo hacen evolucionar continuamente, dentro de una estabilidad relativa, necesaria al funcionamiento del mismo. El centro del polisistema, identificado con el sistema más canónico y prestigioso (Even-Zohar, 1979: 296), puede ver su posición central afectada por las relaciones intersistémicas con los sistemas periféricos y por la continua evolución de los tipos semióticos, que evolucionan entre distintos grados de predictibilidad dentro del sistema. Según Even-Zohar (1979: 302), «the PS theory offers the opportunity to deal functionally with the mechanisms of intersystemic interference»⁵⁷, partiendo siempre del estudio de una red de relaciones entre un conjunto de textos seleccionados (este autor aplica la teoría del polisistema a las relaciones semióticas que se dan en la lingüística pero también en la literatura, y no excluye – incluso aconseja– su aplicación a otras disciplinas como la traducción, ya que al tratarse de una actividad humana, se rige por leyes que no le son exclusivas [Even-Zohar, 1990: 2]).

Desde el punto de vista de la traducción como fenómeno de transferencia entre sistemas, Even-Zohar (1990: 74) formula un intento de ley global de la traducción:

In a target system B [...], a target text b will be produced according to transfer procedures plus the constraints imposed upon them by the intra-target-polysystem relations, both governing and governed by the target-polysystem repertoire of existing and non-existing functions⁵⁸.

En este mismo trabajo, el autor aboga por una teoría de la traducción independiente, que ocupe su lugar dentro de la teoría del polisistema, para poder dar cuenta de lo específico de la traducción en la transferencia entre sistemas y para poder observar cuáles son los procesos que se dan en la traducción y así extraer unos criterios.

⁵⁷ «La teoría del polisistema ofrece la posibilidad de tratar desde un punto de vista funcional con los mecanismos de interferencia intersistémica».

⁵⁸ «En un sistema meta B [...], se producirá un texto meta b de acuerdo con los procedimientos y las limitaciones de transferencia que le imponen las relaciones intrasistémicas del polisistema, que rigen y son regidas por el repertorio de funciones existentes e inexistentes del polisistema meta».

Antes de continuar, conviene repasar algunos de los criterios esbozados por Even-Zohar y retomados, en su mayoría, por los autores que han seguido la teoría del polisistema o de los EDT.

3.1.1. Conceptos básicos del polisistema

Para Even-Zohar, que defiende la idea de que los sistemas semióticos son patrones de comunicación humana regidos por signos, hay una serie de conceptos básicos que regulan y dirigen el polisistema. Los fenómenos que se dan en él están regidos por **normas**, susceptibles de ser identificadas mediante el enfoque descriptivo. Estas normas, junto con los modelos que conforman el sistema, se agrupan en el **repertorio**, y regulan las relaciones que se dan entre los fenómenos del sistema. El **dinamismo** del polisistema también es fundamental, ya que se dan relaciones continuas de transferencia entre los distintos sistemas que lo integran, en función de la mayor o menor **canonización** de las capas del sistema, es decir, de la capacidad que tiene un modelo literario de establecerse como principio productivo. La tensión entre los elementos canónicos y no canónicos es la que mantiene el polisistema en continua evolución y la que permite a elementos centrales y periféricos del sistema desplazarse dentro del mismo. Se producen entonces **interferencias** intersistémicas e intrasistémicas, entre las distintas capas del sistema, que tejen las relaciones dentro del sistema y son las que permiten la aparición de nuevos elementos dentro de los sistemas (la traducción, entendida como proceso global, es un tipo de interferencia entre (poli)sistemas literarios).

3.1.2. La ampliación del concepto de polisistema

Un discípulo de Even-Zohar, Gideon Toury, retoma unos años más tarde sus ideas y desarrolla un marco metodológico aplicable a los estudios de traducción. En su obra *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995), ofrece una serie de pautas que permiten al investigador dar cuenta de los fenómenos involucrados en la traducción, partiendo siempre desde una perspectiva descriptiva centrada en el texto meta. Los conceptos de *pseudotraducción*, *norma*, *adaptación* y *aceptabilidad* se convierten en elementos centrales de su marco metodológico. A la contribución de Toury (útil por

aparecer sistematizada en un libro monográfico dedicado a la metodología de los EDT) hay que añadir la de varios autores que sentaron las bases metodológicas de la teoría del polisistema y la ampliaron (Van den Broeck, 1985, Lambert y Van Gorp, 1985, Lefevere, 1992, Bassnett, 1991, y Hermans, 1999a, 1999b, entre otros).

Para Toury, todo texto se encuentra inmerso en uno o varios sistemas: lingüístico, cultural, semiótico, intertextual, etc. Del mismo modo, toda traducción de un texto, por el mero hecho de hacer aparecer en una cultura meta dada un texto que previamente no existía en ella, se constituye inmediatamente como nuevo texto, independiente, en el sistema de la cultura meta. De este modo, Toury pretende desplazar el foco de los estudios de traducción, históricamente situado en la relación entre el texto traducido y el texto original, a la cultura de llegada, al texto meta. Esta concepción, vecina de la teoría del escopo pero más desarrollada por no ser deudora de la cultura original, pretende dar cuenta de una serie de elementos que determinan el proceso, el producto y la función de la traducción en la lengua meta para, a posteriori, extraer las **normas y convenciones** específicas que rigen la actividad traductora. No se trata ya de determinar si una traducción es o no correcta en función de sus relaciones con el texto original ni de si ha respetado las normas prescriptivas de traducción, sino de estudiar en profundidad el texto meta y su inclusión en la cultura meta como nuevo texto original y determinar cuáles son los procedimientos por los que se ha llevado a cabo dicha transferencia. Así, los EDT no son prescriptivos, no pretenden determinar cómo *se debe hacer* una traducción, sino que estudian cómo *se ha hecho* una traducción.

3.1.3. La aportación metodológica de Toury

Toury (1995: 64) defiende que hay interdependencias entre la posición y función de las traducciones como entidades, la traducción como actividad en una futura lengua meta, la forma de las traducciones y las estrategias a las que se recurre durante su génesis. Este enfoque integrador es de naturaleza descriptivo-explicativa y tiene vistas a la formulación de leyes teóricas (1995: 65).

La metodología propuesta por Toury para analizar los mecanismos de traducción de los textos desde un enfoque descriptivo parte de la asunción de unos postulados que permiten centrar el estudio en el texto meta y derivar de él las leyes y principios que

rigen la actividad traductora. Así, la asunción del concepto de *pseudotraducción* (toda traducción que se presenta como tal deriva de un supuesto texto original del que se ha transferido una serie de características y con el que mantiene una relación [1995/2004: 75-77]), permite, basándose únicamente en ciertos rasgos de la supuesta traducción,

esgrimir razones para postular de forma provisional la existencia de otro texto, en otra cultura y lengua, del que supuestamente se deriva, por medio de operaciones de transferencia, y al que ahora se ve unido por ciertas relaciones, algunas de las cuales pueden considerarse, dentro de esa cultura, como necesarias y/o suficientes (1995/2004: 77).

Una vez asumida la existencia de un texto original del que, supuestamente, se deriva la traducción, es necesario elegir pares de segmentos para poder proceder al estudio de las relaciones entre ambos textos y vincularlas con el concepto de traducción del texto. En este punto es donde aparece la noción de *equivalencia* (entre pares de textos o segmentos), entendida como una norma que determina los procesos que guían la traducción. Esta operación se puede extender a unidades de mayor nivel. Así,

una vez que el concepto dominante de la traducción, establecido para un texto meta, se aplica a un contexto más amplio, también es posible especular sobre las consideraciones que podrían haber contribuido a la toma de decisiones que dio lugar a los resultados con que nos encontramos cuando abordamos el análisis, y sobre los factores que podrían haber limitado el acto de traducción. Esta especulación puede implicar la confrontación de modelos y normas en los textos y sistemas meta y origen, que regularon la segmentación puntual de dichos textos además de las relaciones que es evidente que se dan entre ellos (1995/2004: 79).

Partiendo, pues, de una pseudotraducción, se deben extraer de ella los pares de análisis que permitirán, extrapolando los fenómenos observados en ellos, extraer las normas que han regido la actividad traductora.

3.1.3.1. Reglas, normas, idiosincrasias

En el modelo de análisis de Toury, las normas constituyen un elemento fundamental de los estudios descriptivos de traducción. En un marco sociocultural dado, la actividad de traducción está limitada por unos factores que van más allá del mero intercambio semiótico entre lenguas. Estas restricciones socioculturales pueden tener un carácter casi absoluto –hablamos entonces de *reglas*– o idiosincrásico. Entre ambos extremos, nos encontramos con las *normas*, que pueden tener un carácter variable, desde lo casi absoluto hasta lo idiosincrásico. Estas normas, además, evolucionan en el tiempo, no permanecen fijas. Así, si una norma se hace más popular, puede volverse normativa e incluso convertirse en regla, o, si pierde popularidad, caer en el olvido y convertirse en un rasgo idiosincrásico.

Si las normas están activas en un sistema, se pueden observar regularidades de comportamiento en situaciones recurrentes dentro de las restricciones marcadas por el sistema. Este principio se manifiesta directamente en la actividad traductora, ya que se da una transferencia entre dos lenguas (y culturas), cada una con sus restricciones y normas específicas. Así, si el traductor permanece más fiel a la norma del texto origen podrá chocar con las normas de la cultura meta, pero mantendrá un principio de **adecuación** al original, mientras que si pone el foco en las normas de la cultura meta, se producirá un fenómeno de **aceptabilidad**.

Toury (1995/2004: 97-102) destaca que las normas operan en todo el proceso de traducción, y distingue las **normas preliminares** (relativas a las decisiones previas al acto de traducción, como la política de traducción y la dirección de esta) y las **normas operacionales** (vigentes durante el acto de traducción). Estas últimas están relacionadas con la existencia del material traducido en la lengua meta, con su posición como sustituto de un supuesto texto origen y afectan al nivel organizativo del texto y al nivel lingüístico. Son estas normas las que determinan el tipo y grado de equivalencia que manifiestan las traducciones reales (1995/2004: 103).

Otro aspecto destacado de las normas son las dificultades que estas entrañan por dos factores fundamentales: su **especificidad sociocultural** y su **inestabilidad**. Aparte del hecho de que, a pesar de su existencia y reconocimiento por la comunidad en que están inmersas las normas, es posible no seguir las normas sin que estas pierdan su validez (en función de los criterios mencionados anteriormente de adecuación y

aceptabilidad y de su carácter temporal), las normas no tienen por qué aplicarse a culturas distintas. Algunas normas cambian rápidamente, otras permanecen más o menos fijas en el tiempo y en la forma. En este punto es donde cobra una relevancia sustancial el traductor, ya que puede ajustarse a las normas, variar sus usos o adaptarlas en un contexto dado. Esta complejidad es inherente al proceso de traducción: en unos casos prevalecen unas normas, en otros la actividad traductora recomienda innovar. El papel de los EDT consiste en identificar todos estos procesos complejos, en el marco sociocultural del proceso de traducción. Este estudio se debe llevar a cabo no solo en el eje sincrónico (el «funcionalismo dinámico» de Even-Zohar [1990: 11]), sino también en el eje diacrónico⁵⁹.

Al tratarse de un estudio enfocado al texto meta, Toury postula que el estudio de las normas debe hacerse a partir de la observación de las características del texto traducido para poder describir el proceso traductor. Este estudio se debe hacer partiendo de dos fuentes: textual y extratextual (Toury, 1995/2004: 107-109). En el primer caso, se podrá obtener una información primaria sobre un comportamiento regulado por normas, mientras que en el segundo caso las normas aparecen como productos secundarios derivados de la existencia de dichas normas, con la posibilidad de que hayan influido en ellas elementos externos al texto. Estos elementos pueden influir decisivamente en las normas y aportar un tinte sesgado al producto final, por lo que su estudio deberá tener en cuenta que no se trata de formulaciones absolutas de las normas, sino que se enmarcan en un contexto específico. Toury propone un modelo de estudio de las normas integrador, que tenga en cuenta las relaciones que existen entre los distintos tipos de norma y su importancia relativa. Así, del mismo modo que existen normas de distinto tipo, el traductor tendrá un nivel de adaptación a las normas distinto.

3.1.3.2. La ampliación del concepto de norma

El concepto de norma ha sido retomado y ampliado por Hermans (1996), que distingue entre **normas**, **reglas** y **convenciones**. En el trasvase sociocultural que es la traducción, las normas (al igual que las convenciones) ofrecen soluciones para los problemas de coordinación interpersonal (Hermans, 1996: 28) y determinan el modo de

⁵⁹ El eje diacrónico tiene una influencia real en el eje sincrónico, por lo que los sistemas no son entes fijos sino dinámicos, evolucionan, convirtiendo el sistema fijo en un polisistema, por la influencia de varios elementos diacrónicos en un sistema sincrónico. El sistema es, pues, una estructura abierta y heterogénea (Even-Zohar, 1990:11).

importación de los productos culturales. Las convenciones son fruto de los usos y costumbres sociales comúnmente aceptados que restringen las opciones que se dan en situaciones recurrentes y, por lo tanto, eliminan la incertidumbre y la contingencia. Las normas, sin embargo, son versiones más prescriptivas de las convenciones sociales, pero también se derivan de las expectativas mutuas y de su aceptación. La legitimidad de las normas viene dada por la interiorización individual de las mismas cuando la comunidad tiene unas expectativas comunes que hacen que esta otorgue un valor de corrección a los comportamientos que se adecuan al contenido de la norma. El término *regla* se aplica a normas más fuertes que se han institucionalizado. En el extremo final de la coercitividad, se encuentran los decretos, obligatorios, que conllevan una sanción en caso de no ser respetados. Así, las normas y las reglas cubren el espacio entre las convenciones y los decretos.

Tanto las normas como las reglas pueden ser fuertes o débiles, explícitas o implícitas, generales o particulares, y suelen darse cuando, ante una situación nueva, un individuo las interpreta según si se adecuan a una norma u otra. Así, las normas que se aplican a situaciones recurrentes, que están interiorizadas por la comunidad, son más estables y más susceptibles de ser aplicadas. Para Hermans, aprender a traducir es «learning to operate the norms of translation, i.e. to operate with them and within them»⁶⁰ (1996: 34).

Las normas no son meramente textuales, sino que derivan de las relaciones de poder de la sociedad, de unas relaciones socioeconómicas determinadas y de unas relaciones ideológicas; estas características influyen de forma determinante en la selección y adecuación a las normas del traductor.

La noción de «lo que es una traducción» para una comunidad dada se convierte en central en el modelo de Hermans. Así, existen **normas constitutivas** (que, en una comunidad, definen qué es una traducción y qué no lo es) y **normas reguladoras** (que permiten, dentro del ámbito de la traducción, distinguir entre distintas opciones de actuación). El fenómeno de la traducción no puede desligarse de su entorno social, por lo que es más que una operación *intersemiótica* (como la definió Jakobson en 1959) o que una operación de transferencia semiótica entre sistemas (como la define Toury). Hermans defiende el estudio de la concepción de la traducción del traductor para

⁶⁰ «Aprender a utilizar las normas de traducción, es decir, a utilizar las normas y a hacerlo dentro de ellas».

averiguar el nivel y valor de las normas en un contexto social específico, cuyas normas y reglas (no únicamente traductológicas) guían su actividad.

3.1.4. El concepto de equivalencia

El concepto de equivalencia, fundamental en teorías anteriores de la traducción (basado en la distinción que hiciera Nida entre «equivalencia dinámica» y «equivalencia funcional», véase el §2.4.1.2.1.) ha sido criticado por los teóricos de los EDT y ha cedido terreno frente al concepto de *norma*. Para Toury, el concepto de equivalencia pasa a un segundo plano en los EDT: «The notion of equivalence, again, has little importance in itself and, at any rate, should be regarded as all-inclusive, in DTS or the theory that underlies it»⁶¹ (Toury, 1985: 37). Se trata meramente de un concepto funcional-relacional, variable: «las normas determinan el tipo y el grado de equivalencia que manifiestan las traducciones reales» (Toury, 1995/2004: 105).

Lambert y Van Gorp (1985) desarrollan el concepto de equivalencia sin dejarlo de lado tan drásticamente. Los EDT no tienen una vocación primariamente descriptiva, por lo que la noción de equivalencia entendida como un sustituto de un elemento en otra lengua que funcione idealmente como tal y de forma inmutable no tiene cabida en esta teoría. Para estos autores, hay que buscar la equivalencia que se establece entre dos comunidades distintas, aunque se dé mediante la «no equivalencia». No se trata de buscar correspondencias textuales o semióticas entre textos, de decir qué solución traductológica es la más adecuada, sino de estudiar las relaciones diferenciales entre textos y sistemas. Hermans (1996, 1999a, 1999b) abunda en la necesidad de redefinir el concepto de equivalencia para integrarlo en los EDT aunque sin darle la relevancia central que tradicionalmente ha ocupado en los estudios de traducción. Defiende, partiendo de la base de la multiplicidad de relaciones que se pueden dar entre un elemento del texto o sistema origen y otro del texto o sistema meta, que la equivalencia debe ser utilizada no para averiguar qué tipo y qué grado de equivalencia se da en una traducción, sino qué conceptos de la traducción se han planteado y han sido comúnmente aceptados en unas circunstancias lingüísticas, culturales y demás dadas (1999b: 61). La equivalencia es única en cada caso de traducción, y es la relación que se establece entre un TO y un TM. Esta relación de equivalencia es, a su vez, el resultado

⁶¹ «La noción de equivalencia tiene, de nuevo, poca importancia en sí misma y, de cualquier forma, debe ser considerada integradora, en los EDT o en la teoría que subyace».

de las decisiones del traductor, que se rige por las normas, por lo que las normas pasan a tener un papel central y son las que realmente determinan la noción de equivalencia (1999a: 54).

La equivalencia puede adoptar, entonces, muy diversas formas: una sustitución del TO en el TM, una ampliación en el TM, una reducción en el TM, una adición en el TM, una supresión en el TM, etc. Hermans cambia el foco tradicionalmente asociado a la noción de equivalencia: no se trata de buscar lo que en un TM se corresponde con el TO, sino de buscar precisamente lo que difiere entre TM y TO, ya que ese comportamiento será el que revele al investigador las especificidades de la norma del traductor y las opciones que lleve a cabo para adecuar el TM a su sistema. En la equivalencia ya no se busca la correspondencia sino la diferencia.

3.1.5. Las relaciones de poder

Un factor determinante de la actividad traductora, según el enfoque del polisistema ampliado por los autores que siguieron las premisas iniciales de Even-Zohar, son las relaciones de poder que rodean el acto traductor. Si se considera la traducción como lo que la comunidad entiende por traducción y se enmarca esta en una serie de condicionantes socioculturales, normativos y económicos precisos, entonces aparece que el traductor no es una entidad aislada del mundo que le rodea, sino que todo en su actividad está influido –cuando no determinado– por elementos externos a su persona. Hermans habla de la *función traductora* (1999b: 63) como el proceso por el que el traductor aparece en una traducción. La supuesta invisibilidad del traductor no es tal, pues es la persona encargada de trasvasar un texto de una lengua a otra, de una cultura a otra. Todo texto traducido resulta de una decisión del traductor de potenciar, atenuar, añadir, etc., ciertas voces, elementos textuales o culturales; la actividad traductora está regida por una serie de condicionantes extratextuales (como el encargo de traducción, las condiciones de trabajo, el marco legal en el que lleva a cabo su actividad). Son todos éstos elementos que conforman la función traductora, frente a la concepción de que las traducciones serían poco menos que procesos llevados a cabo por personas invisibles ajenas al mundo exterior en las que solo se produce un trasvase lingüístico-cultural que resulta en un equivalente semióticamente perfecto de un texto original.

En este marco, no es difícil imaginar que, aparte de los condicionantes textuales y socioculturales involucrados en el proceso de traducción, influyen, en el traductor y en su labor, una serie de condicionantes relacionados con los niveles de poder presentes en el sistema en que se enmarca. Así, a las normas, más o menos coercitivas, que emanan de instancias superiores y guían ciertos aspectos de la traducción, se añaden las relaciones de poder extratextuales derivadas de factores sociales, políticos y económicos que también imponen términos y categorías y conforman otra serie de normas que rigen la actividad traductora. Como dice Bassnett (1996: 21), en una sociedad cada vez más globalizada e inmediata, «the study and practice of translation is inevitably an exploration of power relationships within textual practice that reflect power structures within the wider cultural context»⁶². El concepto de traducción se amplía, y no se trata ya solo de un mero trasvase interlingüístico o intersemiótico, sino de una forma de apropiarse una cultura que es ajena, de integrar la cultura foránea en la propia.

Lambert y Delabatista (1996) inciden en esta idea, aplicándola a los EDT en el campo de la TAV. Según ellos, en los últimos años se ha creado un discurso audiovisual, innovador con respecto al discurso público, que «véhicule un nouveau système de valeurs, dont les composantes n'ont pas encore livré leurs secrets, influençant sans le supplanter ce discours traditionnel»⁶³ (1996: 43). Este nuevo contexto sociocultural conlleva unos factores, como el espacio, el tiempo y la masificación, insuficientemente estudiados, que requieren que el discurso traductor sea estudiado también desde el prisma de la comunicación. Así, elementos como el depósito legal, los derechos de autor, etc., ejercen un poder en el plano de la comunicación. La privatización e internacionalización de la industria audiovisual ha alterado la organización de la comunicación. En la medida en que el discurso audiovisual influye en el discurso público, este último, que hace años era el portador de las normas, se ve desplazado por un nuevo discurso, unidireccional en términos de intercambio comunicativo, capaz de generar sus propias normas, especialmente en cuestiones lingüísticas⁶⁴. Lo que al principio era un movimiento vigilado de cerca por los centros

⁶² «El estudio y la práctica de la traducción es, inevitablemente, una exploración de las relaciones de poder dentro de la práctica textual que reflejan las estructuras de poder en un contexto cultural más amplio».

⁶³ «Transmite un nuevo sistema de valores cuyos componentes aún no han revelado todos sus secretos y que influye, sin llegar a suplantarlo, en este discurso tradicional».

⁶⁴ La Fundéu, una asociación creada por la Agencia EFE y el banco BBVA, ofrece recomendaciones lingüísticas para el buen uso del castellano, que, en ciertos casos, contradicen la norma de la RAE, contribuyendo así a crear un discurso propio que en algunos casos se desvía de la norma.

de poder públicos (como por ejemplo en cuestiones de planificación lingüística), se ha ido liberando del control político (Lambert y Delabatista, 1996). Además, las evoluciones técnicas de los últimos años (y las que vendrán en el futuro), en concreto en el mundo audiovisual, han roto el marco normativo existente. Los consumidores de productos audiovisuales, una masa que se encuentra en lugares distintos y con expectativas distintas, no comparten ni la lengua ni los sistemas de valores.

En este marco, la traducción depende en gran medida de las estrategias que adopte el traductor, «influencé[es] par des rapports de prestige ou de pouvoir, bref par des rapports entre des cultures et des institutions (systèmes de valeurs)»⁶⁵ (Lambert y Delabatista, 1996: 48). El camuflaje del traductor (para evitar comprometer la autoría del creador de la obra original) permite que la masa sobresalga, ya como público al que se dirige el producto, ya como instancia que produce el discurso. Como destacan estos autores (1996: 49): «quelles que soient les aspirations du traducteur individuel, il reste soumis aux instructions des instances qui généralement détiennent le pouvoir et/ou l'argent»⁶⁶. Aunque Lambert y Delabatista aplican su modelo al binomio doblaje/subtitulado, recalcan que la TAV sigue funcionando según unos principios mecánicos, en los que prima la corrección y la perfección, ignorando al receptor de la TAV y su cultura. La multiplicidad de voces y de discursos presentes en la TAV (y más aún en subtitulado y sobretitulado, donde conviven el TO y el TM) han impuesto una serie de normas propias a esta modalidad de traducción (que varían en función del medio, del tipo de programa, de la región, etc.) que reflejan unos valores colectivos frente al discurso del «otro».

Así, estos autores distinguen el discurso de la TAV como una unidad de análisis dentro de los EDT, con características propias: la masificación de las relaciones entre el texto original y el texto meta (desde los autores, los traductores y distintas personas que intervienen en el proceso traductor a los distintos receptores o comunidades receptoras), la mercantilización de la traducción, la creación de necesidades de comunicación *ex nihilo*, la omnipresencia de la traducción en el mundo audiovisual, el camuflaje del discurso foráneo, cada día más organizado, y la interacción entre discurso traducido y discurso a secas (1996: 56). Sin embargo, todos estos elementos, que dotan a la TAV de una complejidad peculiar y reciente, no excluyen la posibilidad de análisis. De hecho,

⁶⁵ «Influidas por relaciones de prestigio o de poder, por relaciones entre culturas e instituciones (sistemas de valores)».

⁶⁶ «Sean cuales sean las aspiraciones del traductor individual, este está sometido a las instrucciones de las instancias que, generalmente, tienen el poder o el dinero».

Lambert y Delabatista apelan a la investigación traductológica, sin obviar los parámetros lingüísticos y semióticos de la misma. Para ello, elaboran una tipología de análisis en función de las transformaciones a las que se puede someter un texto audiovisual en el proceso de traducción y de los canales en que se dan y los códigos semióticos que estos canales imponen.

Distinguen cuatro categorías de signos (1996: 39):

- signos *verbales* - transmisión *visual* (por ej. créditos, pancartas, periódicos o rótulos en pantalla)
- signos *no verbales* - transmisión *visual*
- signos *verbales* - transmisión *acústica* (por ej. diálogos)
- signos *no verbales* - transmisión *acústica* (por ej. música, ruidos)

Estos signos se pueden someter a cinco tipos de transformaciones, heredados de la retórica antigua (op. cit.):

- *repetitio*, se reproduce el signo sin ninguna modificación formal
- *adiectio* o reproducción acompañada de añadidos o ampliificaciones
- *detractio*, la reproducción es incompleta, se produce una reducción
- *transmutatio*, los componentes se reproducen pero en un orden textual distinto
- *substitutio*, el signo se remplaza por otro signo más o menos equivalente que pertenece a un código distinto.

Así, el modelo de análisis planteado por Lambert y Delabatista retoma, en cierta medida, los postulados de Toury, que proponía partir de dos fuentes para estudiar las traducciones: la fuente textual, mediante el análisis de los códigos semióticos y de las transformaciones a las que se someten los códigos, y extratextual, mediante el análisis del discurso propio de la TAV en cada manifestación de productos audiovisuales.

Además de las distintas vertientes del estudio de los textos en los EDT, en los últimos años se ha desarrollado una metodología específica que puede aportar mucho tanto a esta rama de la traductología como a los estudios en traducción audiovisual, por

el carácter pluridisciplinar que tiene (parte de una base empírica, entroncando con los EDT, pero tiene ramificaciones en la traductología aplicada) y por facilitar y ampliar el estudio de los textos traducidos: el análisis de corpus.

3.2. El análisis de corpus aplicado a los estudios de traducción

La lingüística de corpus supone, como ya hemos visto anteriormente, un método de estudio que se adecua a los EDT, ya que toma como punto de partida textos reales y postula el análisis de los fenómenos que se dan en estos para extraer patrones de comportamiento y regularidades e irregularidades. No es de extrañar, pues, que en los últimos tiempos se hayan multiplicado los trabajos que aplican la lingüística de corpus a los EDT. Los objetos de estudio pueden ser muy variados, del mismo modo que la composición de los corpus que se estudian. Así, desde cuestiones de ideología, estilo del traductor, variedad léxica, hasta movimientos de las traducciones dentro del polisistema de la literatura se examinan a la luz de los datos estadísticos arrojados por los programas informáticos que tratan los corpus.

Los corpus pueden ser monolingües o multilingües, independientemente de que se estudien aspectos relacionados con la traducción (como por ejemplo en el caso de los lenguajes de especialidad, en los que más que un equivalente lingüístico exacto de una unidad se puede preferir investigar las unidades léxicas y sintácticas a las que acompaña), pero todos comparten un mismo aspecto: los textos que conforman el corpus deben ser equivalentes, deben situarse en un mismo nivel. Si la investigación se basa en textos literarios, no podrán formar parte del corpus documentos administrativos. Del mismo modo, si el corpus pretende estudiar rasgos del lenguaje oral espontáneo, no podrá incorporar textos escritos para ser leídos. Así, en el caso del estudio de corpus aplicado a la TAV, parece lógico que el corpus comprenda textos equivalentes y comparables: en el caso de un corpus de obras subtituladas, no podrá incorporar traducciones de la misma obra para doblaje, por ejemplo.

El campo del estudio de corpus aplicado a la TAV está aún muy despoblado y no está tan sistematizado como el análisis de corpus aplicado a la traducción en general (con una bibliografía cada vez más extensa y una sistematización teórica amplia). Quizá la diversidad formal de los tipos de textos involucrados en la TAV ha supuesto un freno al desarrollo sistemático de una metodología de estudio de los corpus en este ámbito,

pero sí creemos que puede proporcionar una serie de datos interesantes para el investigador en TAV. Del mismo modo que los estudios de TAV surgieron de los estudios de traducción, parece lógico pensar que el estudio de corpus aplicado a la TAV puede seguir los pasos andados por los estudios de traducción, aunque sea para, en un punto dado, separarse y seguir su propio camino.

Conviene recordar algunos de los principios y procedimientos asentados en el análisis de corpus en los estudios de traducción para, en su caso, aplicarlos o adaptarlos al estudio de los textos audiovisuales que nos ocupan.

Olohan (2004) retoma las características de la traducción identificadas por Baker (1993, 1996): la simplificación, la explicitación, la normalización y el *levelling out*. Estas características también han sido denominadas universales, entendidas como principios que rigen la traducción y que aparecen de forma más o menos generalizada en las traducciones. Laviosa (2011) destaca que estos postulados obedecen a una perspectiva descriptivista y se enmarcan en el estudio empírico de textos reales preconizado por Toury y los EDT.

Del mismo modo que la lingüística de corpus sirve para analizar los patrones de comportamiento de los traductores, es posible emplearla para buscar aspectos más específicos de los textos o conjuntos de lenguas estudiados, como es el caso de la influencia de los anglicismos en una cultura dada, de fenómenos culturales precisos, como el estilo de los traductores, o de la ideología (Laviosa, 2011: 23). Esto obedece, en cierta medida, a la necesidad de incorporar, en el estudio de corpus, otros elementos de análisis ajenos al mero contenido lingüístico, para evitar caer en una metodología reduccionista y centrada en la palabra o en la oración.

Precisamente con esta perspectiva es como consideramos que el análisis de corpus puede arrojar algún tipo de luz a los estudios en TAV. A pesar de los condicionantes técnicos y lingüísticos que condicionan esta actividad, la lingüística de corpus ha aportado soluciones que deben poder aplicarse a los estudios de TAV (como en el caso de Rica, Albarrán y García Riaza, 2013) y una metodología que puede ser ampliada y adaptada, en su caso, a esta modalidad de traducción. Obviamente, el punto de partida no puede ser una gran cantidad de textos literarios con o sin sus traducciones o una serie de textos especializados, ya que los textos audiovisuales conforman una categoría en sí mismos. Es imprescindible delimitar las características de los textos audiovisuales incluidos en un corpus y justificar su inclusión en función de los datos

que se quieran analizar. A este respecto, la lingüística de corpus ofrece al investigador en TAV algunos indicios de por dónde empezar su búsqueda.

Así, los conceptos estadísticos básicos sobre los que la lingüística de corpus aplicada a los estudios de traducción ha elaborado una serie de premisas pueden ser de aplicación en este estudio. La ratio de forma/palabra, la longitud media de las frases (o unidades consideradas como frases en función de las limitaciones técnicas de la TAV), las herramientas de concordancia, las palabras clave, las listas de palabras, etc., permiten ampliar el método de estudio, añadiendo un elemento adicional de análisis, además del mero estudio de los textos traducidos. Estas dos vertientes metodológicas se enmarcan en los estudios descriptivos de traducción, por lo que seguiremos las pautas esbozadas por Toury así como el modelo de análisis propuesto por Baker y Olohan.

3.3. Metodología del trabajo de investigación

Los EDT, entendidos como una rama teórica muy amplia con varias ramificaciones pero con una base teórica sólida compartida por varios autores, ofrecen, a nuestro juicio, un marco teórico adecuado para el presente trabajo. El concepto de polisistema, ampliado del mundo de la literatura al mundo de la comunicación audiovisual y en concreto de las producciones cinematográficas y teatrales subtituladas y sobretituladas respectivamente, se ajusta al universo de estudio del corpus. Toda actividad traductora está regida por una gama amplia de normas (entendidas en sentido amplio, desde rasgos idiosincrásicos hasta los decretos de Hermans), que en el caso del cine y el teatro se ven afectadas, además de por condicionantes socioeconómicos, por una serie de factores (técnicos, de poder, interpersonales y de expectativas) que pretendemos estudiar en este trabajo.

Cabe destacar, en este punto, la crítica que hace Hermans a la tentación de apartarse de la división clara que hizo Holmes entre estudios teóricos, descriptivos y aplicados. Para Hermans (1999a: 35), los EDT deben centrarse en la descripción de los fenómenos de traducción sin aventurarse en las ramas teórica ni aplicada. Se trata de una investigación del estado de las cosas más que del uso que se hace —o puede hacer— de ellas. Critica así las intenciones de Toury de extraer del estudio descriptivo unas leyes de traducción (1999a: 36):

Toury is clear about the answer to the implied question in the title of his second book, *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995). For him, what lies beyond the description is the discovery of “laws” of translation. No one else in the descriptive camp has followed Toury in his quest. For them the aim remains that of gaining insight into the theoretical intricacies and the historical relevance and impact of translation⁶⁷.

Hermans hace esta afirmación al explicar en qué consisten los estudios descriptivos de traducción. Parte, para ello, de los postulados comunes que comparten los iniciadores de los EDT en las conferencias de Lovaina, Tel Aviv y Amberes, recogidos en su libro *The Manipulation of Literature* de 1985. Estos postulados se estructuran en torno a los estudios literarios, y plantean las bases del polisistema y de los EDT en relación a sistemas literarios. Posiblemente sea esta la razón que lleva a Herman a negar categóricamente la posibilidad de los EDT de tener cabida en otra de las ramas anexas de los estudios de traducción que planteaba Holmes. Al centrarse en las traducciones entre sistemas literarios, los EDT han enfocado su actividad investigadora en una actividad y en unos procesos consumados, con una amplia base de análisis empírico. La descripción, a posteriori, de los fenómenos involucrados en la traducción literaria puede relacionarse pues con las diversas etapas relacionadas con la traducción (como los factores socioeconómicos, culturales, etc.). Parece superfluo, entonces, esbozar unas leyes de traducción para una tradición ya asentada, puesto que no se pueden aportar nuevas perspectivas.

Sin embargo, creemos que esta negación del prescriptivismo (entendido en sentido muy amplio y escasamente coercitivo) puede tener unas implicaciones negativas en algunas vertientes de los EDT. La traducción ha evolucionado en el último medio siglo más de lo que lo haya hecho posiblemente en toda su historia. La aparición de nuevas formas expresivas, de nuevos medios de difusión y de nuevas realidades sociales ha condicionado una explosión de las transferencias desconocida hasta ahora. La formulación de leyes, si bien no con una intención normativa e impositiva, sino como observación de una realidad y con una aspiración formativa, puede ayudar, en el

⁶⁷ «Toury es muy claro sobre la respuesta que subyace implícitamente en el título de su segundo libro, *Descriptive Translation Studies and Beyond* [Los estudios descriptivos de traducción y más allá] (1995). Para él, lo que hay más allá de la descripción es el descubrimiento de «leyes» de traducción. Nadie del ámbito de los EDT ha seguido a Toury en su búsqueda. Para los estudiosos de los EDT, el objetivo sigue siendo profundizar en los recovecos teóricos y la relevancia histórica y el impacto de la traducción».

enfoque científico de los EDT, a los futuros profesionales y estudiantes de traducción en ámbitos en los que el estudio científico de la misma va muy por detrás de la práctica.

Este es el caso, por ejemplo, del sobretitulado teatral (y, en menor medida, del subtulado cinematográfico, que conoce una revolución en los últimos años). Si el estudioso se limita a observar los fenómenos que se han dado hasta ahora en el sobretitulado teatral, esta disciplina seguirá determinada por una serie de factores ajenos al mundo traductológico, como lo ha sido hasta ahora. En cambio, si se admite la posibilidad de que un estudio descriptivo del sobretitulado teatral pueda tener su reflejo en la vertiente aplicada de esta disciplina, acaso se podrá aportar un grano de arena a la creación de una metodología, tanto de estudio como de trabajo, que le permita cobrar carta de naturaleza e independizarse de otras disciplinas. Si el subtulado, después de su aparición, no hubiera sido estudiado y sistematizado por los investigadores, asistiríamos hoy en día a improbables traducciones literales del discurso cinematográfico. Por ello, pensamos que los EDT sí pueden tener una vertiente aplicada que redunde en beneficio de la investigación y de la práctica en una disciplina que sufre una evolución tan veloz como el sobretitulado teatral.

3.3.1. Estructura de la investigación

Como ya se ha dicho anteriormente, creemos que los EDT ofrecen una metodología de estudio adecuada. Ampliando el concepto de los polisistemas literarios, se pueden concebir el subtulado cinematográfico (SC) y el sobretitulado teatral (ST) como sistemas periféricos dentro del polisistema de la traducción.

El objetivo de este trabajo es investigar si el ST es, a su vez, un sistema dentro del sistema más amplio del SC o si, por el contrario, es un sistema independiente que convive con el SC en el polisistema de la traducción, y cuáles son sus elementos diferenciales. Para ello la investigación se centrará en tres ejes fundamentales, retomando los conceptos elaborados por los EDT, en concreto la metodología planteada por Toury (1995) y ampliada por autores como Hermans (1996, 1999a, 1999b), Lambert y Delabatista (1996).

Así, el estudio se dividirá en los tres grandes bloques siguientes.

3.3.1.1. Primer bloque: las traducciones como hechos de cultura

En primer lugar, procederemos al estudio de los textos traducidos como *pseudotraducciones* producidos y fruto de una cultura determinada. En este apartado se incluye la contextualización cultural de las obras (originales y traducidas), el concepto de *pseudotraducción* y las distintas fases del proceso de traducción específico (en este caso, del subtitulado y del sobretitulado), como son la traducción subordinada, por la coexistencia de texto original y texto traducido, la coincidencia temporal de las obras y la lengua utilizada en el proceso de traducción (en este caso, el castellano «neutro», véase el §4.3.3.).

3.3.1.2. Segundo bloque: el estudio de las normas

En segundo lugar, estudiaremos, partiendo de los textos traducidos, las normas, reglas y convenciones que delaten la equivalencia entre los textos traducidos y los (supuestos) originales y que se manifiestan en las decisiones tomadas por los traductores. El estudio de las normas se hará en dos fases por la naturaleza multimedial de los textos audiovisuales y la especificidad de la TAV: una primera fase en la que ahondaremos en las normas de tipo lingüístico y una segunda fase en la que estudiaremos las normas de orden técnico. Asimismo, procederemos a un doble análisis, con el que esperamos poder incorporar los avances de la lingüística de corpus y combinarlos con el estudio descriptivo de las traducciones. Por un lado, estudiaremos la integralidad del corpus (cuya composición se detallará en el apartado siguiente), pues creemos que los datos que puede arrojar este análisis con las herramientas de la lingüística de corpus pueden ser muy esclarecedores de las actividades de subtitulado y sobretitulado; por otro lado, procederemos a un análisis más minucioso de algunos fragmentos del corpus, en concreto tres escenas de cada una de las obras estudiadas. Esta selección, forzosamente reduccionista, se hace por un doble motivo: en primer lugar, por una voluntad de concisión fundamentada en la convicción de que los fragmentos elegidos son suficientemente representativos de la actividad traductora desempeñada en el resto de las traducciones que conforman el corpus y de que es preferible un análisis en profundidad de un fragmento que un análisis superficial de un todo (tarea ingente por la naturaleza propia del corpus) y, en segundo lugar, por la

incorporación del análisis de traducciones mediante la lingüística de corpus al estudio de las obras traducidas. Con ello se estudia el corpus en su totalidad en la vertiente que más relevante puede ser en ciertos ámbitos de la investigación (como la variedad léxica empleada por los traductores, por ejemplo), reservando el estudio minucioso a los fragmentos seleccionados.

3.3.1.3. Tercer eje: el proceso traductor

En tercer lugar, nos proponemos estudiar el proceso traductor involucrado en el subtitulado y, sobre todo, en el sobretitulado de las obras que conforman el corpus mediante el estudio de los condicionantes socioculturales y económicos, así como de los rasgos artísticos y escénicos y del papel del traductor en el proceso de sobretitulado a través del estudio textual y extratextual de las traducciones y de los factores anexos al acto de traducción (como preconiza Toury). Creemos que este aspecto es fundamental para que la presente investigación no se convierta en un mero análisis de pares de textos sino que encuentre una utilidad real tanto en los estudios de traducción como en la práctica de la misma.

Antes de proceder al estudio del corpus, procederemos a su delimitación y definición.

3.4. Delimitación y definición del corpus de análisis

3.4.1. Delimitación del universo de análisis

Como destaca Baker (1993: 234), los textos traducidos constituyen «fenómenos comunicativos reales». Esta afirmación permite elaborar un corpus de análisis a partir de textos traducidos que permita estudiar todos los elementos de análisis enumerados en el apartado anterior.

Creemos que en un estudio de esta naturaleza, en el que se pretende observar las especificidades del sobretitulado teatral frente al subtitulado cinematográfico, el tipo de corpus más adecuado es un corpus mixto, paralelo y comparable.

Paralelo por la naturaleza misma de los textos audiovisuales: si un corpus paralelo comprende textos originales y sus traducciones, cualquier corpus que incluya

traducciones en forma de subtítulos (o sobretítulos) deberá, en mayor o menor medida, hacer referencia a las obras originales. Esto presenta una complicación añadida, ya que el subtitulado es, en esencia, un texto escrito para ser leído, mientras que el texto original al que se refiere, los diálogos de una película, es texto dicho (o leído) para ser escuchado. La divergencia modal entre texto original y texto meta podría solucionarse transcribiendo los diálogos y manteniendo siempre presente la distinta naturaleza de uno y otro texto, pero sería omitir uno de los aspectos fundamentales de la narración cinematográfica, la imagen y el montaje. Una vez más, existen formas de transcribir en papel la imagen y el montaje de una película⁶⁸, pero creemos que esta metodología se aleja del objetivo del trabajo, el análisis de las especificidades del sobretitulado teatral frente al subtitulado cinematográfico.

Del mismo modo, los textos resultantes en la extracción del corpus de textos audiovisuales pueden ser comparables. Así, en el caso de este trabajo, la comparación más genérica es entre dos tipos de archivos de textos, archivos de subtítulos y archivos de sobretítulos. La comparación entre las adaptaciones que de una misma obra se hacen para el cine o el teatro no entra en nuestro campo de estudio, si bien se podría considerar conveniente, también, incluir los archivos originales de que derivan subtítulos y sobretítulos por lo expuesto en el párrafo anterior: la necesidad, al tratar con textos audiovisuales, de no perder nunca de vista uno de los lenguajes fundamentales, el audiovisual.

Otro rasgo destacable en la delimitación del corpus es el de las lenguas empleadas en el estudio. En este caso, trabajaremos con el inglés y el español, por ser, la primera, la lengua en la que se dan los textos originales seleccionados y la segunda la lengua a la que se han traducido.

La doble naturaleza del corpus, paralelo y comparable a la vez (con un énfasis en los aspectos comparables), viene dada por la búsqueda de la representatividad del ámbito de estudio estudiado (en este caso, el SC y el ST), de la diversidad de los fenómenos observados (para poder estudiar el máximo de fenómenos posibles) y de la unidad del corpus (que analizaremos en el siguiente apartado). Somos conscientes de que utilizar solo dos obras y sus traducciones para extraer conclusiones sobre una

⁶⁸ Se trata del análisis multimodal, que tiene en consideración todos los elementos semióticos que configuran el texto audiovisual.

modalidad tan específica como el sobretitulado teatral puede parecer escaso, pero han primado dos elementos fundamentales: en primer lugar, la convicción de que es preferible dar más importancia a los criterios cualitativos que a los criterios cuantitativos; en segundo lugar, factores técnicos y legales, que hacen que sea extremadamente difícil recopilar un corpus de esta naturaleza (con grabaciones de ensayos y representaciones, guiones de las obras y demás archivos).

3.4.2. Definición del corpus

Al tratarse de un trabajo sobre subtítulo cinematográfico y sobretítulo teatral, el corpus de análisis lo conforman los archivos de subtítulos y de sobretítulos de las adaptaciones (cinematográfica y dramática, respectivamente) de dos obras: *Macbeth*, de William Shakespeare, y *El proceso*, de Franz Kafka. La lengua original de todas las adaptaciones que conforman los textos de origen es el inglés y la lengua meta de las traducciones es el español de España.

Así, el punto de partida del estudio no serán las obras originales de Shakespeare y Kafka, sino las adaptaciones (de Orson Welles para el cine y de las compañías Cheek By Jowl y Synaesthetic Theatre, respectivamente, para el teatro) de dichas obras. Ello obedece a la voluntad de poder trabajar específicamente en el proceso de subtítulo y sobretítulo, ya que son numerosos los estudios que se han hecho sobre adaptaciones para el cine y el teatro de obras literarias y viceversa, pero pocos los que se han encargado de estas dos modalidades de TAV.

La razón para seleccionar estas dos obras y sus adaptaciones es sencilla: se trata de dos obras que se representaron en inglés con sobretítulos en español en teatros de España en los últimos cinco años –desde la fecha de inicio del trabajo de investigación–, por lo que el carácter contemporáneo de las adaptaciones teatrales es evidente. En el caso de *Macbeth*, la compañía Cheek By Jowl representó la obra del 26 de mayo de 2010 al 5 de junio de 2010 en el marco del XXVIII Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid (véase el apéndice II); en el caso de *El proceso*, fue representada por la compañía Synaesthetic Theatre el 3 de junio de 2007 en el III Festival de las Artes de Castilla y León, en Salamanca (véase el apéndice II). Además de la unidad dramática, dada por la naturaleza y el tipo de adaptación de las obras –adaptaciones «sobrias», en

las que prima el juego actoral y el texto sobre los efectos escénicos, enmarcadas en un contexto histórico actual o, cuando menos, atemporal—, estas dos obras presentan una unidad temporal, ya que ambas se representaron en España en un intervalo de tres años.

Además, tanto *Macbeth* como *El proceso* han sido llevadas al cine por un mismo director, Orson Welles, en 1948 y 1962 respectivamente. La decisión de escoger, de entre las diversas adaptaciones de dichas obras que se han hecho para el cine, dos adaptaciones realizadas por un mismo director obedece, en primer lugar, al marco temporal expuesto en los siguientes párrafos y, en segundo lugar, a la voluntad de centrar el estudio en los rasgos propios de la actividad traductora más que en cuestiones de estilo cinematográfico.

Ambas obras se han comercializado para su distribución en DVD, un formato que permite ver las películas en versión original con o sin subtítulos. Si bien es complicado conocer la fecha exacta de comercialización de las distintas versiones de las dos películas, sí podemos conocer, a través de la página del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España⁶⁹, la fecha en la que este organismo otorgó la calificación por edades a dichas películas. Este detalle es un indicador bastante fiable de la fecha en la que se comercializaron las películas (si bien hay que contar con imprevistos del mercado o de distribución). Atendiendo a los datos ofrecidos por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, incluidos en el apéndice III, desde que se inició el trabajo de investigación hasta que se dio por finalizada la selección del corpus, en agosto de 2012, existen en el mercado español dos ediciones de cada una de las películas. En el caso de *Macbeth*, una edición de 1997 y otra de 2000. En el caso de *El proceso*, una edición de 2005 y otra de 2011.

Los datos de calificación de las películas enmarcan el ámbito temporal de estudio en un periodo que va desde 1997 hasta 2011. A pesar de tratarse de obras relativamente antiguas, las reediciones de las mismas que se pueden encontrar en el mercado son recientes y dan cuenta de un marco temporal en el que ha evolucionado notablemente tanto la técnica como la práctica de la traducción audiovisual. Una vez más, los datos de calificación de películas ofrecidos por el Ministerio de Educación,

⁶⁹ En el apartado «Cine y Audiovisuales» de la página web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (<http://www.mcu.es/>) se puede descargar un fichero que, según se informa en dicha página: «[...] contiene la información de películas calificadas para explotación no cinematográfica en formato vídeo y DVD. Es un fichero en Excel, comprimido con WinZip, que incluye los datos de título comercial y original, número de certificado de calificación, distribuidora, calificación, fecha de calificación y fecha de caducidad de la distribución. (No todas las películas disponen de toda la información indicada)». Fecha de última consulta: 18/09/2013.

Cultura y Deporte se refieren al producto finito que una distribuidora somete a dicho organismo para su evaluación. Estos datos tienen un carácter orientativo, ya que la distribuidora de una película, una vez obtenida la calificación de la misma, puede decidir distribuirla en distintos formatos (VHS, DVD, Blu-ray) hasta el momento en que caduquen sus derechos de distribución comercial de la película. Así, el marco temporal global del corpus abarca los diez últimos años. Sin embargo, a través del estudio de otros factores, analizados en profundidad en el §4.3.2., podemos decir que el marco temporal real del trabajo abarca desde el año 2007 hasta el año 2011.

Se trata pues de un corpus paralelo y comparable, en español (con referencias a los originales en inglés) y contemporáneo (formado por textos producidos en los últimos diez años). Está compuesto por cuatro elementos principales: un archivo de subtítulos en español de la película *Macbeth* dirigida por Orson Welles, de 1948 y distribuida en España por Video Mercury Films S.L., un archivo de sobretítulos en español de la obra de teatro *Macbeth* representada en Madrid entre el 26 de mayo y el 5 de junio de 2010 por la compañía Cheek By Jowl, proporcionado por la empresa de sobretitulado teatral 36caracteres S.L., un archivo de subtítulos en español de la película *El proceso* dirigida por Orson Welles, de 1962 y distribuida en España por Sotelysa S.L. y un archivo de sobretítulos en español de la obra de teatro *El proceso* representada en Salamanca el 3 de junio de 2007 por la compañía Synaesthetic Theatre, proporcionado por la empresa de sobretitulado teatral 36caracteres S.L.

A estos elementos se suman otros dos ficheros, si bien no serán estudiados en profundidad. Se trata de los archivos de subtítulos en español de las películas *Macbeth* y *El proceso* distribuidas por Universal Pictures Iberia S.L. y Sogemedia S.L. respectivamente. La razón para no analizar en profundidad estos archivos ni incorporarlos al corpus de estudio tiene que ver con que presentan unas semejanzas muy fuertes con los otros dos archivos de subtítulos que sí están en el corpus. Estas semejanzas, tanto técnicas como lingüísticas, se analizarán brevemente más adelante en el §4.3.2., pero indican en cualquier caso que se trata de una versión anterior de los archivos incluidos en el corpus, que han sido retocados para poder reeditar las películas y eliminar algunos de los posibles errores presentes en la primera edición.

Del mismo modo, en el caso de la obra de teatro *Macbeth*, disponemos de distintos archivos de sobretítulos correspondientes a distintas representaciones de la

obra. Sin embargo, para no sobrecargar innecesariamente este trabajo, hemos preferido analizar en el capítulo 5 únicamente los archivos correspondientes a la segunda representación de la obra.

De cada una de las obras, y de sus adaptaciones, estudiadas se han extraído tres fragmentos para centrar el análisis en aspectos puntuales que abarquen el mayor número posible de características de ambas modalidades de traducción. Así, en el caso de *Macbeth*, se han extraído, tanto en la adaptación cinematográfica como en la dramática, tres fragmentos en los que se producen un diálogo vivo, un diálogo entre varios intervinientes y un monólogo interno. En el caso de *El proceso*, en las tres escenas seleccionadas asistimos a un monólogo apresurado, a un diálogo entre varias personas de ritmo más pausado y a un soliloquio que incluye elementos ajenos a la narración cinematográfica y dramática, como pueden ser una voz en *off* y una proyección de vídeo, respectivamente.

Los archivos utilizados en el corpus han sido anotados con una nomenclatura que permita su rápida identificación. Así, se ha establecido un código, en el que las dos primeras letras se refieren a la obra de la cual son una traducción (MB o PR), las tres siguientes se refieren a la compañía distribuidora que ha editado la película (STL, SGM, VMF o UPI) o a la compañía que ha representado la obra (CBJ o SNT), las tres siguientes se refieren al formato de archivo (TXT o SRT) y el número final sirve para indicar el fragmento de la obra. Los ficheros con la obra completa están marcados con PL entre la identificación de la compañía y la del tipo de archivo. Aunque para el análisis se han utilizado archivos de hasta tres formatos distintos (.spt, .txt y .srt), el corpus está conformado por archivos .srt y .txt. En el apéndice IV se ofrece una relación anotada de los distintos archivos empleados en este trabajo.

Por último, durante el trabajo se han consultado continuamente los archivos de vídeo tanto de las películas como de las obras de teatro (grabaciones de ensayos o de representaciones de las mismas), así como, en el caso de las películas, archivos de subtítulos en inglés y transcripciones de las mismas cuando están disponibles, y en el caso de las obras de teatro, las distintas versiones de los guiones, así como archivos adicionales a los guiones con notas para los traductores y correos electrónicos intercambiados entre la empresa que encarga los sobretítulos y el

traductor/sobretituladores encargados de los mismos (de su traducción y proyección), incorporados en el apéndice VII.

SEGUNDA PARTE
ESTUDIO DEL CORPUS

4. LAS TRADUCCIONES COMO HECHOS DE CULTURA

En el marco metodológico enunciado por Toury, el primer aspecto que se debe estudiar en los EDT es el fenómeno de la traducción de textos como parte integrante de los sistemas literarios en que se encuentran tanto el texto original como el texto meta.

En el caso de la presente investigación, al tratarse de textos audiovisuales cinematográficos y dramáticos, el sistema al que pertenecen trasciende el polisistema literario. En el caso de las obras cinematográficas, están inmersas, aparte de en un sistema literario (por tratarse de adaptaciones de obras escritas), en un sistema comunicativo perteneciente al cine; en el caso de las obras dramáticas, a un sistema perteneciente al teatro. Por lo tanto, además de a un sistema literario, se enmarcan en un sistema cultural más amplio, el del entretenimiento de masas.

Los aspectos fundamentales para poder trabajar con los pares de textos seleccionados son la contextualización cultural de cada uno de los textos, el concepto de *pseudotraducción* esbozado por Toury y las distintas fases del proceso de traducción (en este caso, de subtitulado y sobretitulado). Estudiando estas tres vertientes de los textos traducidos como hechos de cultura, podemos sentar las bases necesarias para que el análisis textual posterior al que someteremos al corpus abarque las distintas dimensiones comunicativas que conforman el proceso de traducción audiovisual.

4.1. Contexto cultural

4.1.1. *Macbeth*

La obra de William Shakespeare de 1606 es, quizá, una de las más conocidas de este autor en España, con 72 ediciones distintas de la obra publicadas desde 1979 traducidas por, al menos, nueve traductores diferentes⁷⁰, si bien las primeras traducciones de esta obra al español datan de principios del siglo XIX (Zaro, 2007a: 2). Se trata, pues, de una obra con una gran tradición en el sistema literario teatral español, a la vista de la cantidad de ediciones que existen de esta obra en el último medio siglo.

Además de la consideración con que cuenta Shakespeare tanto en España como en otros sistemas literarios, por ser uno de los autores más reconocidos y sobre los que

⁷⁰ Fuente: Index Translationum. Unesco. <http://www.unesco.org/xtrans/> [Consulta: 03/12/12]

más se ha estudiado, al tratarse de una obra dramática, son varias las representaciones teatrales que se han hecho de *Macbeth* en España, tanto por compañías españolas como por compañías extranjeras. De hecho, las representaciones dramáticas no se limitan al teatro, sino que también ha sido representada en numerosas ocasiones la ópera *Macbeth* de Giuseppe Verdi.

Las representaciones de *Macbeth*, dramáticas u operísticas, se han dado desde que aparecieran las primeras versiones traducidas al español hasta nuestro días, por lo que sigue siendo un texto recurrente en el sistema dramático. La variedad de representaciones, así como los distintos tipos de adaptación de la obra, indican la centralidad de esta obra en el sistema, del mismo modo que dan un indicio sobre la aceptación relativamente amplia que tiene esta obra entre el público de España, ya sea entre los lectores de la obra traducida (o en versión original o bilingüe) o entre los espectadores que acuden a verla representada.

4.1.1.1. *Macbeth* en el cine

La posición de *Macbeth* en el sistema cinematográfico es menos central. Si bien se han producido cuatro adaptaciones cinematográficas de la obra para su distribución en salas de cine y otras tres para su distribución en vídeo o en televisión⁷¹, a las salas de cine de España no han llegado más que dos adaptaciones⁷². En cuanto a las ediciones en DVD, se han distribuido en España la versión cinematográfica realizada por Orson Welles⁷³, la dirigida en 1971 por Roman Polanski y varias grabaciones de la ópera de Giuseppe Verdi.

De estos datos se infiere que *Macbeth* ocupa una posición más central en el sistema cinematográfico anglosajón, con diversas adaptaciones distribuidas tanto en salas comerciales como en DVD y emitidas por televisión, que en el español, y que hay una gran diferencia entre las decisiones relativas a la distribución de películas en salas comerciales y en DVD.

⁷¹ Fuente: Internet Movie Database. <http://www.imdb.com> [Consulta: 05/12/12].

⁷² La versión de Roman Polanski de 1971 y una versión X. Fuente: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Base de datos de películas calificadas. [Consulta: 05/12/12].
<http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es>

⁷³ Llama la atención que, a pesar de no haber sido distribuida en salas comerciales en su momento, la versión en DVD ha sido distribuida por tres compañías distintas de forma no simultánea.

La presencia o ausencia de las adaptaciones de Roman Polanski y de Orson Welles (los dos directores de mayor prestigio que han adaptado la obra de Shakespeare para el cine) en el sistema cinematográfico español puede explicarse por varios motivos. El primero de ellos quizá tenga que ver con el marco temporal y político. La película de Welles se estrenó en 1948, una época en la que España se recuperaba de la Guerra civil y en la que una obra sobre el ascenso y ocaso de un tirano cruel quizá no habría pasado la criba de la censura imperante en aquel momento. Del mismo modo, la adaptación de 1971 de Polanski sí que fue explotada comercialmente en España⁷⁴, lo que puede explicarse tanto por la reputación de este director de cine (que había cosechado varias nominaciones a diversos premios como los Oscar o los Globos de Oro con su película *Rosemary's Baby* – *La semilla del diablo*) como por el ambiente político y social en España en la década de 1970, con una censura menos estricta que durante los primeros años de la dictadura.

El segundo motivo tiene que ver con el auge de la distribución de películas en DVD, que ha producido una gran cantidad de reediciones de películas clásicas (ya sea películas que ganaron premios, dirigidas por directores de prestigio o con un elenco reconocido) en el que sin duda se enmarca el afán por reeditar la obra de Orson Welles. Según los datos ofrecidos por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, desde principios de la década de 1990 hasta el día de hoy, la película dirigida por Orson Welles ha sido distribuida por tres empresas diferentes. La película de Polanski, en cambio, solo ha sido editada por una, a partir de principios de la década de 2000 (véase apéndice III).

La distribución de obras cinematográficas se articula pues en torno a dos aspectos: el primero, el marco temporal y sociocultural del momento, que es el que determina si una película se distribuye en el circuito comercial, por razones que pueden tener que ver tanto con las expectativas de los espectadores (ansiosos de ver la obra de un director premiado o de gran renombre) como con decisiones de instancias superiores a los espectadores y ajenas a ellos, como por ejemplo los polos de decisión, en el caso de la censura, o las compañías cinematográficas que deciden no explotar una película o no adquirir los derechos comerciales. Estos polos de decisión constituyen el segundo elemento determinante a la hora de distribuir las obras cinematográficas. En el caso de

⁷⁴ El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte no da las fechas de explotación, pero sí el número de espectadores que acudieron a ver la película a las salas comerciales: 407.123. Fuente: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Base de datos de películas calificadas [Consulta: 05/12/12].

la obra de Orson Welles se ha producido un cambio, ya que lo que en su momento no fue considerado apto para su distribución se ha convertido en un producto continuamente reeditado, quizá por el prestigio del director⁷⁵. Las ediciones de películas antiguas, es decir, fuera de los circuitos comerciales actuales, ya sea en salas de cine o sin edición en DVD o Blu-ray, se agrupan, cada vez más, en *packs* temáticos, según el director o el o los actores que en ellas intervengan. La obra de Welles ha pasado, pues, de ocupar un papel marginal en el sistema cinematográfico español a ocupar una posición mucho más central en el sistema de la distribución de películas en DVD en España.

4.1.1.2. *Macbeth* en el teatro

Demostrada la predominancia que tiene la obra de William Shakespeare en el sistema literario español y su posición en el sistema cinematográfico, conviene analizar su posición dentro del sistema teatral de España en los últimos años. Recopilar cada una de las representaciones que se han hecho de esta obra desde que aparecieron sus primeras traducciones al español aportaría poco al trabajo de investigación, por lo que nos centraremos en el marco temporal de las adaptaciones cinematográficas, y, en concreto, de su distribución en DVD, formato más relevante de la distribución de la obra de Shakespeare adaptada por Orson Welles.

La investigación en este caso se hace más ardua, por la dispersión de la información –cuando no la ausencia total– en la página institucional correspondiente (del Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), pero aún así algunos datos pueden ser indicativos de la posición de la obra de Shakespeare en el sistema teatral español. Uno de los escasos recursos de consulta disponibles del Centro de Documentación Teatral⁷⁶, en el apartado «Catálogo integrado», que promete más de un millón de registros documentales, es el Catálogo videográfico de grabaciones del CDT⁷⁷. Este catálogo, actualizado a 9 de septiembre de 2013, ofrece grabaciones en vídeo de obras representadas en España, aunque advierte de que «Algunas grabaciones no contienen espectáculos sino entrevistas, ruedas de prensa,

⁷⁵ El hecho de que la película haya sido distribuida por tres empresas distintas también puede indicar que los beneficios obtenidos de la explotación comercial de la obra no son considerados suficientes por la empresa, por lo que una distribuidora decide «prescindir» de sus derechos de explotación en favor de otra.

⁷⁶ A fecha de 05/12/12. <http://teatro.es/inicio>

⁷⁷ <http://www.teatro.es/catalogos/catalogo-grabaciones-cdt.pdf> [Consulta: 05/12/12].

etc.» sin dar detalles suplementarios. En él, aparecen hasta seis representaciones de *Macbeth* entre 1980 y 2011, todas ellas a cargo de compañías españolas.

Sin embargo, echando un vistazo a las hemerotecas de algunos periódicos de tirada nacional, aparecen noticias de representaciones de la obra por compañías no incluidas en el catálogo videográfico del CDT⁷⁸. En uno de estos artículos⁷⁹ se destaca, además, la «hegemonía escénica» que han adquirido las distintas representaciones de *Macbeth* en la escena española, desplazando a otro clásico de Shakespeare, *Hamlet*. Además, en consulta directa por correo electrónico al Centro de Documentación Teatral⁸⁰, este remitió un listado con todas las representaciones de *Macbeth* estrenadas en España desde 1939 (véase apéndice V), avisando de que el listado no era del todo exhaustivo hasta la temporada 1984/85. Así, desde la temporada 1984/85 hasta la temporada 2011/12, intervalo de tiempo en el que se inscribe la presente investigación, se han estrenado en España 33 versiones de la obra de Shakespeare.

Es notable también el hecho de que esta obra, con sus distintas adaptaciones contemporáneas, haya sido presentada en multitud de festivales de teatro (clásico o contemporáneo) por compañías nacionales y extranjeras (Festival de Almagro 2004: Teatro del Olivar, Festival de Otoño 2005: Meno Fortas, Festival de Olite 2010: Teatr Biuro Podrózy, Festival de Otoño 2010: Cheek by Jowl, Festival Clásicos en Alcalá 2011: Ur Teatro, Festival Temporada Alta de Girona 2012: Àlex Rigola, entre otros).

La presencia tan importante de esta obra en el panorama escénico español, así como la llegada de compañías extranjeras al mismo para representarla, denota no solo la posición central que ocupa en el sistema teatral en España en los últimos veinte años, sino también la búsqueda continua por reinterpretar y adaptar un texto fijo, escrito hace más de cuatro siglos, por la demanda del público que siente que una obra catalogada como clásica puede seguir teniendo vigencia en la actualidad, ya sea por su contenido o por las posibilidades expresivas que ofrece.

⁷⁸ Es el caso de la adaptación de Eusebio Poncela (http://elpais.com/diario/2004/07/20/espectaculos/1090274404_850215.html), de la de Cheek by Jowl, presentada en Girona en 2009 (http://cultura.elpais.com/cultura/2009/09/25/actualidad/1253829602_850215.html) o del montaje dirigido por Àlex Rigola (<http://www.abc.es/20121008/cultura-teatros/abci-alex-rigola-disculpa-macbeth-201210081356.html>) [Consulta: 05/12/12].

⁷⁹ «Sobresaliente “cum laude”», en ABC, 26/05/11, [Consulta: 05/12/12].

⁸⁰ Consulta: 05/12/12.

4.1.2. *El proceso*

Al igual que *Macbeth*, *El proceso* es una de las obras con más difusión en España de Franz Kafka. Desde 1979, se contabilizan 47 ediciones o reediciones de la obra, con al menos siete traducciones diferentes⁸¹. Esta obra, de 1925, inconclusa y publicada de forma póstuma, ha dado pie a gran número de publicaciones que buscan dar un sentido específico o reinterpretar la obra según un punto de vista determinado (filosófico, historicista, etc.). Se trata pues de una de las obras más centrales de Kafka en el sistema literario español, con varias traducciones y ensayos sobre la misma.

Sin embargo, como las demás obras de Kafka, *El proceso* no ha tenido tanto éxito en el mundo del cine.

4.1.2.1. *El proceso en el cine*

Según los datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte español, en España se han distribuido comercialmente dos adaptaciones de *El proceso* de Kafka. Una versión de Orson Welles, de 1962, vista por 91.104 espectadores en salas comerciales, y una versión de David Jones de 1992 que fueron a ver 1.130 espectadores a las salas de cine. Aunque las cifras no sean muy altas, llama la atención la supremacía de la adaptación de Welles sobre la de Jones. La adaptación de Welles destaca en el sistema frente a la de Jones, que, a pesar de contar con un protagonista de renombre en el elenco, como es Anthony Hopkins, pasó prácticamente desapercibida para el público. Estas dos versiones de la obra de Kafka son, según los datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y de IMDb, las únicas adaptaciones cinematográficas de la obra de Kafka. Así, aunque esta obra sea una de las más destacadas de este autor en el sistema literario español, no podemos decir lo mismo de su posición en el sistema cinematográfico a nivel mundial ni a nivel nacional. En España, la película de Orson Welles (la adaptación con mayor número de espectadores en sala) ocupa un papel bastante periférico, con solo 91.104 espectadores, frente a los más de 400.000 que fueron a ver la adaptación de *Macbeth* de Polanski.

A pesar de los pocos espectadores que tuvieron en sala las dos adaptaciones de *El proceso*, ambas han sido distribuidas en DVD en España (véase apéndice III). Llama

⁸¹ Fuente: Index Translationum. Unesco. <http://www.unesco.org/xtrans/> [Consulta: 03/12/12].

la atención que las ediciones en DVD de las dos versiones se hayan hecho en la década de 2000, por lo que parecen confirmarse las dos razones esbozadas anteriormente para la distribución de películas en DVD: la primera, la temporal, tiene que ver con la voluntad de recuperar películas que están fuera de los circuitos comerciales por el renombre de un director (Orson Welles) o de un actor (Anthony Hopkins); la segunda, relacionada con las instancias de decisión más que con las posibles expectativas de los espectadores, explica que una película que solo han visto en cine un millar de personas sea reeditada para su distribución en DVD. A la luz de este último hecho, podemos aventurar que la distribución en DVD es mucho menos arriesgada que la distribución comercial en salas de cine, tanto por el presupuesto necesario como por el formato de consumo de cada una las formas de distribución. Mientras la distribución en salas de cine implica la necesidad de llenar una sala de espectadores en cada pase para que la película sea rentable o los miembros implicados en el proceso de distribución no pierdan dinero, en el caso de la distribución de películas en DVD solo hay una instancia que se arriesga, la distribuidora. Los costes relativamente bajos de edición de una película en DVD (frente a los costes de distribución de una película doblada o subtitulada en celuloide o en versión digital hoy en día) permiten lanzar una edición con un número reducido de ejemplares al mercado. Si la obra tiene éxito se puede reeditar, ampliando los beneficios. Si no tiene éxito, la distribuidora asume unas pérdidas mínimas comparadas con la distribución en salas comerciales.

Volviendo al carácter temporal que explica las reediciones de obras en DVD, llama la atención que en ambos casos, *El proceso*, de Welles y *El proceso de Kafka*, de Jones, han sido distribuidas en DVD en la década de 2000. En el primer caso, hasta tres empresas distintas aparecen en el listado del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (la última de ellas aún no ha editado la obra, según consulta por correo electrónico de 4 de diciembre de 2012); en el segundo caso, solo una empresa ha explotado comercialmente los derechos de la película en DVD, que caducaron en 2010 y no han sido renovados. Una vez más, la obra de Orson Welles ocupa un lugar más central que la de Jones en el sistema cinematográfico en DVD en España, ya que, ya sea por motivos económicos o de prestigio, la primera se reedita continuamente mientras que la segunda ya no se explota comercialmente.

4.1.2.2. *El proceso en el teatro*

Del mismo modo que *El proceso* inició su andadura por los circuitos de la distribución para el consumo doméstico en DVD principalmente en la década de 2000, las adaptaciones de esta obra al teatro se han representado, en su casi totalidad, en la década de 2000 (véase apéndice V). El Centro de Documentación Teatral tiene constancia únicamente de cinco representaciones de la obra, de las cuales dos corrieron a cargo de compañías no españolas (Teatro Stabile dell'Umbria y Münchner Kammerspiele). Cabe añadir una sexta representación, ausente del listado proporcionado por el CDT, pero que se puede encontrar en el programa de la III edición del Festival de las Artes de Castilla y León (disponible en línea), de la compañía Synaesthetic Theatre, *The Trial of K*⁸², con lo que el número de representaciones de la obra de Kafka en España de que se tiene constancia hasta 2012 es de tres a cargo de compañías españolas y tres a cargo de compañías extranjeras.

Así pues, *El proceso* no es una obra que haya sido representada o adaptada para el teatro de forma continuada. Más bien se trata de una obra que ha sido retomada a partir de la década de 2000 y que, desde entonces ha sido llevada en diversas ocasiones al teatro. Además, parece que el interés que despierta esta obra en el sistema dramático español es relativo, ya que ha habido tantas representaciones a cargo de compañías foráneas como a cargo de compañías nacionales. Quizá sea este un indicador de que en la escena internacional esta obra es más central que en el sistema dramático español o de que los centros de decisión (en este caso, programadores de teatros y de festivales) consideran que las representaciones de esta obra a cargo de compañías extranjeras tienen un estatus mayor que aquellas realizadas por compañías nacionales o, cuando menos, similar, y por lo tanto merecen ser incluidas en el sistema dramático español. En cualquier caso, la abundancia de representaciones de esta obra en la última década revela el interés creciente por la misma y su inclusión en el sistema dramático español, del mismo modo que da una muestra fiable del asentamiento de una modalidad de traducción teatral: el sobretitulado. De las seis representaciones teatrales de *El proceso* que se han dado en España, tres han sido a cargo de compañías no españolas y han sido sobretituladas (en 2001, 2007 y 2011). Este reparto entre representaciones en español o

⁸² Es llamativo que el CDT no incluya esta representación, ya que en su listado sí incluye otras representaciones de obras a cargo de compañías internacionales en el marco de festivales internacionales de teatro, como es el caso de *Macbeth* (Festival de Otoño de Madrid).

en otros idiomas (en este caso, italiano, inglés y alemán, respectivamente) demuestra que el idioma ha dejado de ser una barrera para la inclusión de compañías foráneas en las programaciones de los teatros nacionales (las representaciones tuvieron lugar en Sevilla, Salamanca y Madrid, respectivamente) y que el fenómeno del sobretitulado tiene, en el sistema teatral español, una expansión y un asentamiento determinantes.

4.1.3. Las películas subtituladas en DVD

El DVD ha supuesto, probablemente, una de las mayores revoluciones en el ámbito social en el último siglo. Su predecesor, el VHS, ya implicó un auge del consumo de productos audiovisuales, pero con la llegada del DVD y la multiplicación de las opciones que este nuevo formato ofrecía, se abrió todo un abanico de opciones que el consumidor se apresuró a probar. Además de la gran calidad de imagen y sonido que lo distingue del VHS, el DVD permite al usuario disfrutar de mucho más contenido (la capacidad de almacenaje de vídeo de alta calidad es de hasta 4 horas) y de varias opciones lingüísticas. Lo que antes suponía un esfuerzo real por parte de cualquier amante del cine en versión original, que implicaba buscar uno de los escasos cines que proyectaran películas en versión original, con la llegada del DVD se ha convertido en la opción más generalizada. Ahora, cualquier espectador puede consumir productos audiovisuales en varios idiomas. Las fronteras entre películas dobladas y películas subtituladas ya no dependen de las decisiones de mercadotecnia de las empresas de distribución o de exhibición de películas, sino de la decisión consciente y voluntaria del espectador, que ya no acude a las salas para consumir ocio.

La democratización y expansión del DVD (al igual que, hoy en día, nuevas tecnologías como el *streaming*) ha cambiado la dirección de la comunicación cinematográfica en una de sus vertientes. El espectador ya no se amolda a la programación de un cine específico ni debe ver una película doblada o, a lo sumo, subtitulada, sino que ahora elige de forma voluntaria qué película desea ver, en qué momento y en qué lugar y, sobre todo, de qué forma. La sacralidad de las salas de cine, a pesar de seguir existiendo, ha sido desplazada en cierto modo por el espacio más íntimo del hogar. La liturgia del apagón de las luces y los 90 o 120 minutos de imágenes en movimiento se ha transformado radicalmente. Los DVD han permitido llevar el cine a pantallas de televisión, de ordenador, proyectores y otros soportes, con calidades muy

aceptables, tamaños de imagen dispares y un público asistente que va desde un único espectador a una reunión de varias personas. El contrato por el que un espectador se sentaba pasivamente a recibir una película, a seguir su progresión hasta el final sin pestañear –las más de las veces– o marcharse en mitad de la misma si no le gustaba ha cambiado. Ahora, una película se detiene, se pausa, se comenta, se rebobina en plena acción para apreciar mejor un detalle; si el DVD no funciona, el espectador se enfrenta a una gran frustración y, quizá, percibe un atisbo de todas las dificultades técnicas que rodean el proceso de producción, distribución y proyección de una película⁸³. El espectador, a pesar de seguir consumiendo un producto audiovisual, ya no es exclusivamente pasivo sino que toma decisiones con respecto a la película.

Quizá una de las decisiones más relevantes que puede tomar un espectador a la hora de ver una película es la de seleccionar los idiomas de audio o de subtítulos. Esta decisión, nada baladí, ha supuesto una auténtica revolución en muchas vertientes de la recepción cinematográfica: social, cultural, económica y discursiva.

Una revolución social, ya que ha hecho caer una barrera invisible entre aquellos espectadores que acudían a ver películas en versión doblada y aquellos que iban a verlas en versión original subtitulada. España ha sido (y sigue siendo) un país con tradición de doblaje. La mayoría de las películas exhibidas en salas comerciales y en televisión hasta la llegada de la televisión digital terrestre estaban dobladas al castellano. Existían, en las grandes ciudades, algunos cines que proyectaban películas en versión original subtitulada y breves espacios temporales en los que, en algunas cadenas de televisión, se emitían programas subtitulados. Con la llegada de la televisión digital terrestre y su implantación definitiva el 3 de abril de 2010⁸⁴, aunque la distribución de los programas subtitulados y doblados ha variado poco, por lo menos se ofrece la posibilidad de visualizar los programas en versión original (subtitulada) o en versión doblada, una posibilidad inexistente en televisión hasta la llegada de la TDT, salvo para aquellos programas que se emitían en dual⁸⁵. El DVD contribuyó a extender una práctica si no marginal cuando menos reducida (ya sea por los horarios de emisión de programas en

⁸³ Entre los problemas técnicos más comunes con los que se puede encontrar un consumidor doméstico está que el DVD tenga algún defecto técnico y la reproducción no se haga de forma ininterrumpida o que los subtítulos no se correspondan exactamente con la película.

⁸⁴ Fuente: Ministerio de Industria, Energía y Turismo. <http://www.televisiandigital.es/Herramientas/FAQs/Paginas/Terrestre.aspx> [Consulta: 10/12/12].

⁸⁵ Este sistema permitía recibir dos pistas de sonido. Los televisores equipados con la tecnología necesaria permitían al espectador seleccionar una de las dos pistas de audio (original o doblada) y una pista de subtítulos emitida por el teletexto. Esta opción no era universal, ya que dependía del modelo de televisor.

versión original, generalmente en franjas muy tardías, por la tecnología necesaria para ver programas en dual o por el reducido número –o la inexistencia– de salas de cine en versión original): la elección de ver un programa o una película en versión original.

Esta posibilidad, que con el DVD se encuentra al alcance de todo el mundo, ha implicado también una revolución cultural con dos vertientes. En primer lugar, al tener la posibilidad de ver programas en versión original (con o sin subtítulos, en español o en otros idiomas), el espectador se familiariza con lenguas extranjeras. De hecho, una de las utilidades que se ha dado a las películas en versión original es la del aprendizaje y enseñanza de lenguas. Unida a la multiplicación de canales (primero por satélite y después con la llegada de la TDT), la distribución de programas en DVD ha contribuido a que el público, con o sin conocimientos previos de otros idiomas, consuma productos audiovisuales en versión original para mejorar su manejo de otras lenguas.

El segundo aspecto de esta revolución cultural tiene que ver con el auge que ha conocido el DVD desde sus inicios, ya que se ha implantado como una forma de consumo de productos audiovisuales ineludible. Este éxito, además de las razones que esbozamos anteriormente (en el §4.1.1.1. y en el §4.1.2.1.), ha propiciado que se editen y distribuyan en DVD películas con poco o ningún recorrido comercial en salas de cine o que se reediten películas que estaban fuera de los circuitos comerciales (sin ediciones en VHS o DVD o no distribuidas en sala en su momento), como en el caso de la adaptación de *Macbeth* de Orson Welles. Así, ya sea por una cuestión de renombre, de demanda del público, de costes de edición o de voluntad de editar un máximo de películas para tener un catálogo con gran número de títulos, se han multiplicado las distribuidoras de películas en DVD y los títulos editados⁸⁶.

Esta revolución cultural a que ha dado pie el DVD, con una multiplicación de títulos editados a disposición del consumidor, no deja de estar relacionada con los aspectos económicos. La proliferación de empresas distribuidoras de películas en DVD está relacionada, entre otras cosas, con la disminución de los costes. Lo que antes requería una inversión determinada –poder presentar al consumidor un producto audiovisual en un soporte lingüístico que pudiera entender y con aspiraciones de ser rentable, es decir, en España, en la mayoría de los casos, películas dobladas en VHS– es ahora mucho más asequible. La inversión necesaria para doblar una película es mucho

⁸⁶ Según datos del ICAA (Instituto de las Ciencias y las Artes Audiovisuales) –consulta por correo electrónico, 11 de diciembre de 2012–, en el año 2011 actuaron en España 159 empresas en el sector videográfico y 234 en el cinematográfico (distribución de películas en salas de cine).

mayor que la necesaria para subtitular una película. Además, con procedimientos sencillos es posible crear un DVD, hacer la autoría⁸⁷ de una forma mucho menos onerosa de lo que supondría doblar una película. Las distribuidoras pueden, y en no pocas ocasiones lo hacen, ofrecer al consumidor productos audiovisuales que presentan una sola modalidad de traducción audiovisual del original, doblaje o subtitulado. En algunos casos se trata del subtitulado (mucho más barato) y, en caso de éxito comercial del DVD editado, se pueden plantear sacar al mercado una edición con ambas traducciones, para llegar a un público más amplio.

El subtitulado es, para las distribuidoras, un proceso más rápido y más barato que el doblaje. Una sola persona puede encargarse de todo el proceso de subtitulado (e incluso de autoría) de un DVD, con lo que el papel de la distribuidora puede limitarse a conseguir los derechos de explotación de la película, encargar una versión limpia de la misma (sin marcas de tiempos, filigranas, etc.) y el subtitulado de la película y distribuir el producto, mientras que en el caso del doblaje, solo en el proceso de doblaje intervienen, como mínimo, un traductor y los actores de doblaje (aparte de los técnicos involucrados en el proceso, responsables tanto de la grabación de la pista sonora doblada como de la edición de sonido del producto final).

Así, junto a la eclosión del DVD se ha producido un auge considerable del subtitulado de películas, por tratarse de un medio más económico, con una aceptación cada vez mayor del público y con usos distintos del mero consumo audiovisual (como la enseñanza de lenguas). Esta implantación del subtitulado como técnica preferida por la industria de distribución de productos audiovisuales ha tenido también repercusiones en el plano discursivo. Lo que, en un país doblador como España, antes era considerado con cierto recelo, ahora está en fase de normalización y de estandarización⁸⁸. El subtitulado ha entrado a través de las películas en versión original exhibidas en salas comerciales primero, de las películas subtituladas en formato VHS y DVD después y, a día de hoy, son muchos los soportes audiovisuales que emplean el subtitulado como una forma de intercambio lingüístico no necesariamente interlingüístico ni únicamente lúdico. El subtitulado aparece en medios de comunicación de masas con funciones informativas, lúdicas o emotivas, se consume en televisores en los hogares y en medios de transporte equipados de pantallas, se asocia a la ficción y a la realidad

⁸⁷ La autoría de un DVD consiste en crear los distintos archivos que se pretenden incluir en el mismo (película, pistas de audio, de subtítulos, menús y extras).

⁸⁸ Esta estandarización tiene su reflejo, entre otros, en el uso de un español «neutro», del que hablaremos en el §4.3.3.

indistintamente y se emplea ya para dar cuenta de un discurso en un idioma foráneo, ya para el idioma local.

Los subtítulos han salido de las pantallas de cine y se han instalado en los DVD, de donde han dado el salto a distintos ámbitos de la sociedad. La multiplicación de usos consiguiente ha propiciado un discurso subtitulador con varias vertientes: técnica y lingüística. Donde antes un impedimento técnico hacía imposible la comunicación audiovisual, como en los medios de transporte, por el ruido ambiente, los subtítulos han solucionado un escollo y permiten, cuando el canal sonoro queda interrumpido, seguir la información. Del mismo modo, los subtítulos se emplean en el mundo de la publicidad con una voluntad de alejamiento, precisamente por ser España un país tradicionalmente doblador. Los programas de televisión hacen uso de subtítulos que adelantan o subrayan alguna información, distanciándose de la sincronía temporal que deben mantener los subtítulos con la emisión lingüística.

Todos estos usos quedan relacionados por algunas características comunes a los subtítulos, potenciadas por las personas responsables de los mismos (técnicos, editores, programas informáticos, etc. Lamentablemente, es prácticamente imposible conocer la autoría de los subtítulos que nos bombardean en la sociedad actual por la ausencia sistemática de los nombres de sus responsables). Quizá una de las características más reconocibles sea la del discurso fragmentado, el uso de frases interrumpidas y de unidades sintáctico-semánticas dislocadas. Otra característica fácilmente reconocible del discurso subtitulador que se ha impuesto en la sociedad actual es la ortografía caprichosa. El uso de puntos suspensivos continuativos, heredado de ciertas prácticas de subtitulado en el cine en sus etapas iniciales (y aún vigente en algunos lugares), parece acompañar a los subtítulos fuera de las pantallas de cine o de televisión, del mismo modo que el empleo de guiones para significar la intervención de distintos emisores en un mismo subtítulo es aleatorio y su uso no está unificado.

Quizá el desplazamiento de los usos del subtitulado, de los medios a través de los cuales se da y de las funciones que cumple, llama a un reforzamiento de las características identificables de esta modalidad de traducción audiovisual precisamente para dejar claro al espectador que se trata de un medio de transmisión de la información que conoce adaptado a formas y funciones de expresión distintas de las que conoce (por ejemplo, en el caso de los programas subtitulados exhibidos en algunos medios de transporte público, además de para colmar los momentos en que el canal sonoro se ve

interrumpido, el uso de subtítulos puede servir para justificar omisiones más o menos voluntarias, más o menos relevantes, de la información transmitida por el canal acústico).

El subtitulado se ha impuesto, en definitiva, en el mundo actual, y es sin duda en el ámbito del cine (ya sea en los circuitos comerciales o en la distribución en DVD) donde ha alcanzado, al hilo de su auge estos últimos años, una mayor preponderancia. Esta preponderancia, que se manifiesta en los distintos aspectos anteriormente mencionados, social, cultural, económico y discursivo, ha resultado (y a día de hoy aún resulta) en una sistematización creciente a la vez que en una diversificación de sus usos, al ser una práctica si no constante sí cada vez más habitual en las distintas facetas de la vida cotidiana.

4.1.4. El sobretitulado de obras teatrales

Del mismo modo que el subtitulado ha conocido un desarrollo muy fuerte en las dos últimas décadas en España, es notable el ascenso de una modalidad de traducción audiovisual aún incipiente (en su expansión, no en su desarrollo técnico ni en su uso). Se trata del sobretitulado teatral, nacido al calor del sobretitulado de ópera, heredero a su vez de las técnicas y medios del subtitulado cinematográfico.

La presencia cada vez mayor de obras sobretituladas en las programaciones de los teatros y festivales en España, como en el caso de las dos obras estudiadas, resulta de la expansión del discurso subtitulador a distintos ámbitos de la vida, en este caso, del teatro.

El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música informa de que existen 100 festivales internacionales de teatro en España⁸⁹. El buscador del INAEM arroja resultados que van desde festivales de cuentacuentos a festivales de teatro o títeres, por lo que la cifra de festivales de teatro en los que se emplean sobretítulos en obras de teatro es sin duda mucho menor. Sin embargo, en los últimos años han florecido por la geografía nacional este tipo de eventos culturales que recurren a dicha modalidad de traducción audiovisual (como por ejemplo el Festival Grec de Barcelona, el Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, el Festival de Teatro Clásico de Almagro, etc.).

⁸⁹ Fuente: Inaem. <http://www.mcu.es/comun/bases/spa/gite/GITE.html>. [Consulta: 15/01/13].

Del mismo modo, son muchos los teatros que, fuera de la programación de los festivales de teatro, ofrecen versiones sobretituladas de obras de teatro: Teatre Lliure de Barcelona⁹⁰, el Centro Dramático Nacional, en el teatro Valle-Inclán⁹¹ o el Teatro Central de Sevilla⁹².

Las razones que explican la presencia cada vez mayor del sobretitulado en los teatros de España son diversas. En primer lugar, para superar la barrera lingüística. Es este el caso cuando un teatro programa una obra representada en un idioma distinto al compartido por los integrantes de la comunidad lingüística, como en el caso de festivales internacionales de teatro o en las programaciones regulares de los teatros⁹³. Un segundo motivo para emplear el uso de sobretítulos en teatro, aunque no esté aún muy extendido, es facilitar la accesibilidad para personas con algún tipo de discapacidad, en este caso auditiva. El 16 de diciembre de 2012 se llevó a cabo en el Teatro Pavón de Madrid una representación (de las más de 60 programadas) de la obra *La vida es sueño* dirigida por Helena Pimienta accesible a público discapacitado⁹⁴ con audiodescripción y sobretitulado. Por último, un tercer uso que se da al sobretitulado tiene que ver con la dimensión artística y dramática de la misma obra de teatro, ya que algunas compañías optan por integrar el sobretitulado en los montajes de sus obras.

Estas tres razones no dejan de estar relacionadas con la evolución de la técnica que ha influido tanto en la expansión del sobretitulado como en los costes implicados en él. Así, donde antes era necesario traducir el guion de una obra y encontrar un elenco adecuado para representar una obra extranjera (con el consiguiente coste económico y temporal), ahora es posible que una compañía extranjera presente una obra en la lengua original del espectáculo siempre que se prepare con la antelación suficiente el proceso de sobretitulado. Esta evolución recuerda acaso a los condicionantes económicos que rigen tanto el doblaje como el subtitulado en el mundo del cine.

Sea como fuere, el aumento del sobretitulado en España permite unos intercambios cuantitativamente significativos en número de obras representadas y compañías invitadas. En algunos casos, sobre todo en festivales internacionales, se programan representaciones de obras extranjeras una sola vez, mientras que en otros

⁹⁰ Fuente: Teatre Lliure. <http://www.teatrelliure.com/cat/info/accessible.htm> [Consulta: 15/01/13].

⁹¹ Fuente: CDN. <http://cdn.mcu.es/espectaculo/forests/> [Consulta: 15/01/13].

⁹² Fuente: Goethe Institut. <http://www.goethe.de/ins/es/mad/es8516655v.htm> [Consulta: 15/01/13].

⁹³ En las comunidades autónomas con lenguas propias, no es infrecuente que se sobretitulen las obras de teatro a las lenguas cooficiales (véase el §2.3.2.).

⁹⁴ Fuente: CESyA. http://www.cesya.es/es/actualidad/noticias/noticias_noviembre12/01 [Consulta: 15/01/13].

(festivales internacionales y programaciones regulares de teatros) se prefiere programar un mayor número de representaciones⁹⁵, porque la inversión económica que supone programar a una compañía extranjera es importante o por la posibilidad de incorporar al sistema teatral español compañías y obras foráneas.

Parece, pues, que el sobretitulado, impulsado por unos medios técnicos en continua evolución y por la posibilidad de ofrecer productos culturales a menor coste y que puedan hacerse un hueco en el sistema dramático español, se va abriendo camino en el panorama teatral nacional.

4.2. El concepto de *pseudotraducción* aplicado al subtitulado y al sobretitulado

El concepto de *pseudotraducción* tal y como lo entiende Toury (véase el §3.1.3.) es un elemento fundamental en el estudio descriptivo de los textos traducidos ya que permite, mediante el postulado de que existe un texto original del que se efectúa una transferencia lingüística a un texto meta que guarda relación con el primero, inferir las normas y procesos involucrados en el proceso traductor. La formulación de esta hipótesis permite al estudioso centrarse en los aspectos propios del texto meta sin tener que recurrir al texto origen continuamente para evaluar cada segmento de análisis, por lo que el análisis puede partir únicamente del estudio del texto meta.

Toury plantea el concepto de *pseudotraducción* como una herramienta metodológica para su modelo de estudio, enfocado al análisis de textos literarios traducidos. En este caso, salvo que se trate de una edición bilingüe o profusamente anotada, el texto original no aparece de forma simultánea al texto meta. Sin embargo, en el caso del subtitulado y del sobretitulado, tanto el texto original como el texto traducido coexisten y comparten un espacio físico y temporal. Así, podría parecer superfluo aplicar el concepto de *pseudotraducción* a un tipo de traducción en el que no es necesario presumir la existencia de un texto original previo, puesto que el espectador lo recibe al tiempo que la traducción.

Quizá el concepto de *pseudotraducción* aplicado al campo del subtitulado y del sobretitulado tenga más relevancia de lo que pueda parecer a primera vista. Lo que los

⁹⁵ Algunas compañías extranjeras como la Royal Shakespeare Company representan sus producciones de forma habitual en España (Fuente: Cadena Ser, http://www.cadenaser.com/cultura/articulo/royal-shakespeare-company-trae-madrid-coriolanus/csrsrpor/20070524csrsrcul_1/Tes [Consulta: 15/01/13]).

espectadores españoles de hoy en día consideran una «auténtica» traducción (la traducción escrita de un mensaje oral transmitido por un canal acústico de forma simultánea) tanto por la evolución sociocultural de los productos subtitulados y sobretitulados (con el aumento de ambos en las dos últimas décadas) como por el incremento del conocimiento de lenguas extranjeras, en épocas más remotas no era tan evidente. En sus inicios, el cine subtitulado y doblado llegaba a un público que desconocía la lengua original del mismo, independientemente de los aspectos comerciales y políticos que regían la elección de uno u otro método de traducción audiovisual. Así, el subtitulado o el doblaje aparecían como una traducción de un original que el espectador asumía como fiel. Cualquier persona que acudiera al cine a ver una película daba por supuesto que los subtítulos (o el doblaje) lo eran del texto original, que proporcionaban una transferencia mayor o menor del texto original y que guardaban con este una relación, posiblemente más patente que en otras formas de traducción, por la coexistencia de textos.

Esta asunción, de índole cultural y social, de que los subtítulos, el doblaje y los sobretítulos constituyen una traducción de un texto original sigue vigente a día de hoy. Si bien es cierto que el conocimiento de lenguas extranjeras ha aumentado en España en los últimos años, con el aumento de los intercambios culturales y la evolución de la tecnología, cada vez son más los productos audiovisuales extranjeros que se exhiben en España, y no necesariamente en lenguas mayoritarias (como el inglés o el francés). El Festival de las Artes de Castilla y León ha programado, en sus últimas siete ediciones, espectáculos de teatro en inglés, alemán, portugués, italiano, danés, hebreo, árabe, francés, coreano, cantonés, holandés y catalán. Por otro lado, la Muestra de Cine Europeo Ciudad de Segovia ha programado, en sus siete ediciones, películas de casi todos los países europeos.

La multiplicación de idiomas desde los que se subtitula y sobretitula refuerza el postulado de la *pseudotraducción* en estas dos modalidades de TAV. Sin embargo, a diferencia del marco teórico propuesto por Toury, en estos dos ámbitos no se pueden analizar elementos que indiquen, voluntariamente, que se trata de una pseudotraducción; en una película o en una obra de teatro no hay, salvo en casos excepcionales y más relacionados con cuestiones de escenografía o voluntad artística que traductológicas, ni prólogos, ni notas al pie ni epílogos. La traducción, considerada como tal por el

espectador, aparece como un bloque unido indisolublemente al original sin intervención, aparente, del (pseudo)traductor.

Hay dos aspectos que matizan, sin embargo, la relación entre el original y la traducción en cine y teatro. El primero de ellos tiene que ver con la naturaleza técnica de este tipo de traducciones: se trata de modalidades de traducción subordinada. Los teóricos se han encargado de dar todo tipo de nombres al subtitulado y al sobretitulado, desde adaptación a traducción multimedia, pero lo que parece cierto es que el espectador de un producto audiovisual subtitulado o sobretitulado es consciente de que la traducción que va a recibir está, en cierta medida, amputada (una idea excesivamente generalista, puesto que el paso de oral a escrito no implica automáticamente una merma de información, aunque en la práctica, en la mayoría de los casos, sea así). Así, aunque el concepto de *pseudotraducción* se mantenga intacto, lo que padece son los postulados de transferencia y de relación. En el primer caso, por la propia naturaleza de estas dos modalidades de TAV, la transferencia de los rasgos del texto original es ardua, especialmente por el paso de un texto oral a un texto escrito. En el segundo caso, el análisis de las relaciones no puede hacerse más que teniendo en cuenta todas las dimensiones del texto audiovisual final, considerando este la suma de texto original y texto meta.

El segundo aspecto que matiza la relación entre texto original y la traducción en cine y teatro es la coexistencia de ambos textos en los planos temporal, visual o sonoro. La asunción postulada por Toury de una relación basada prácticamente en la fe del receptor de una traducción de que lo es de un original se invierte en cine y teatro y se convierte en una creencia empírica. En este caso, al tener el espectador acceso tanto al texto original como al texto traducido, el concepto de *pseudotraducción* está más relacionado con la naturaleza propia de los textos audiovisuales y su naturaleza de artificio que deriva en un pacto tácito entre autor (o director y actores) y espectador. El espectador de una obra audiovisual asume que la traducción –el subtitulado o el sobretitulado que lee– se corresponden con la obra a la que está asistiendo. El postulado de relación es de una intensidad enorme y el grado de transferencia dependerá, en gran medida, de una serie de factores que condicionan la labor del traductor: los aspectos técnicos, pero sobre todo cuestiones relativas a la intervención de(l) autor(es) de la(s) obra(s) en el proceso de traducción.

Las características intrínsecas del subtitulado y el sobretitulado a menudo han sido esbozadas como limitadoras de su naturaleza «traductora» y han relegado a estas dos modalidades al rango de «adaptación». Como ya se ha dicho, la intención de este trabajo no es entrar en disquisiciones terminológicas, pero conviene, en cualquier caso, examinar más de cerca ejemplos concretos de ambos casos para determinar si, efectivamente, los postulados de transferencia y relación se ven afectados por la naturaleza del tipo de traducción⁹⁶.

En el caso de *Macbeth* y *El proceso*, se produce un doble nivel de pseudotraducción. En el primer caso, el espectador español que ve la película o asiste a la representación de la obra de teatro puede asumir que la película o la obra son adaptaciones fieles del texto de Shakespeare y son, por tanto, una prolongación del mismo. En ese caso, el texto traducido deriva de la obra de Shakespeare reinterpretada por Orson Welles o por Cheek by Jowl y el texto original al que se refiere la pseudotraducción es la obra misma de Shakespeare. Pero también puede interpretar el espectador que la película o la obra son creaciones originales basadas en la obra del autor inglés pero con especificidad propia, por lo que se constituyen como texto original pleno. En este caso, la pseudotraducción derivará necesariamente no del texto de Shakespeare, sino de la obra de Welles o de Cheek by Jowl. Esta distinción no es baladí, ya que en el primer caso el traductor tendrá dos opciones: referirse al texto original y traducir directamente de la obra de Shakespeare para luego adaptar su traducción a la película y a la obra o referirse a una traducción al español ya existente de la obra de Shakespeare que luego adaptará. En el segundo caso, el traductor solo podrá partir de la obra audiovisual original (utilizando el texto de Shakespeare o alguna traducción al español como mero apoyo) para realizar el subtitulado o el sobretitulado⁹⁷.

La misma distinción ocurre en el caso de *El proceso*. Aquí, sin embargo, el traductor podrá optar, si tiene conocimientos de alemán, por consultar directamente la versión original de Kafka. Si no, deberá dar por sentada la existencia de una

⁹⁶ En los casos en que los actores de una obra de teatro interactúan con los sobretítulos, el postulado de transferencia se disuelve y el concepto de *pseudotraducción* no está tan claro, puesto que el espectador puede interpretar que la traducción forma parte de la obra original, una obra en la que tengan cabida distintos idiomas y lo relevante sea la interacción entre los distintos códigos de significación teatral.

⁹⁷ El concepto de pseudotraducción es esencial para el traductor, que debe saber en qué lugar posicionarse y con quién hablar —con los miembros de la compañía teatral, con la empresa que le ha encargado el subtitulado, etc.—, sobre todo en el caso de las obras de teatro, donde la interacción es posible con la compañía, para saber si es una adaptación libre o fiel de un texto original. Más adelante se ahondará en la relación del traductor con las compañías teatrales (véase capítulo 6).

pseudotraducción, de Orson Welles o de Synaesthetic Theatre (o una versión utilizada por ellos) de la que derivará su traducción, que a la vez se convertirá en pseudotraducción para el espectador.

El segundo nivel de análisis del concepto de *pseudotraducción* aplicado al subtítulo y al sobretítulo de *Macbeth* y *El proceso* tiene que ver con la dimensión sociocultural de estas dos modalidades de TAV. A pesar del conocimiento de idiomas que pueda tener el público de estas obras, de la concepción de estas dos modalidades de TAV como adaptación más que como traducción, la realidad es que, como se ha descrito en los §4.1.3. y 4.1.4., cada vez se subtitulan más películas y se sobretitulan más obras de teatro en España. Estos fenómenos obedecen a la necesidad de hacer accesible a un público cada vez mayor un número creciente de producciones audiovisuales. Y mientras los subtítulos y los sobretítulos no se limiten a una serie de conceptos proyectados o superpuestos sin relación sintáctica entre sí y sigan siendo enunciados lingüísticamente correctos, coherentes y cohesionados a pesar de su presentación fragmentada, seguiremos asistiendo a un fenómeno traductor y no a una mera adaptación de un texto original. Se produce ese fenómeno traductor, con sus especificidades propias, por la necesidad de incorporar productos audiovisuales externos al sistema cinematográfico y teatral español. Y en ese fenómeno traductor se dan transferencias propias tanto del discurso subtitulador (véase §4.1.3.) como de la relación que guardan los textos meta con los textos originales. Así, tanto el subtítulo como el sobretítulo, tan alejados de la traducción impresa de textos escritos a los que se aplica el concepto de *pseudotraducción* de forma casi automática, al tener una penetración cada vez mayor en los sistemas literarios y culturales por el aumento de los productos subtitulados y sobretitulados, hacen que sean modalidades cada vez más aceptadas por el público, más integradas en los circuitos culturales, lo que redundará en que el público se habitúe a estas modalidades y, en vez de mostrar extrañeza por el discurso fragmentado que lee, asuma este como una traducción de un texto original.

4.3. Los elementos contextuales del proceso de subtítulo y sobretítulo

El proceso de subtítulo y sobretítulo, en el que ahondaremos en el capítulo 6 desde la perspectiva del traductor, tiene unas características propias que, si bien lo

diferencian de otros procesos de traducción (como la traducción literaria o jurídica), no lo excluyen de la gran etiqueta *traducción* y, por lo tanto, creemos que posibilitan su inclusión en el campo de estudio de los EDT. Para ello, y dentro de la contextualización cultural que propone Toury previa a cualquier estudio de todo texto meta, es imprescindible ahondar en las particularidades contextuales que enmarcan el proceso de subtitulado y sobretitulado.

4.3.1. La traducción subordinada

Sin duda, uno de los rasgos fundamentales de la TAV es que se trata de una traducción subordinada, una traducción guiada, en gran medida, por una serie de condicionantes no meramente lingüísticos y culturales, sino también técnicos, como pueden ser las limitaciones espaciotemporales propias del medio en el que se da la traducción (cine, DVD, teletexto, teatro, etc.) pero también del espacio en que se proyectan las obras audiovisuales. Así, no se regirán por los mismos patrones unas películas distribuidas en las gasolineras que otras que se vendan con un periódico de tirada nacional ni que aquellas expuestas en grandes almacenes. Tanto los factores socioeconómicos como los centros de poder pueden alterar el proceso traductor en las limitaciones impuestas a los distintos tipos de traducción subordinada. Del mismo modo, el espacio escénico en que se represente una obra o el montaje de la misma pueden imponer unas limitaciones o permitir mayores libertades al traductor.

A las limitaciones técnicas y semióticas –coherencia y cohesión– esbozadas por Titford (1982), se suma la distinción que hacen Mayoral, Kelly y Gallardo (1986b) de los distintos niveles de sincronía que se manifiestan a través de los varios canales del texto audiovisual, esenciales en la conformación de significado en el texto meta (un significado subordinado a los distintos niveles de significación involucrados en el proceso de comunicación). Estos autores destacan (1986b: 358) que

the major problem is that the final form of the message in the target culture –the theatrical performance– is shaped by all members who participate in the performance, from the director to the actors who interpret the work in their light.

For this reason the number of intermediate steps from the M_{TC} as a translated text to the performance in the target culture M_{TC} may be considerable⁹⁸.

Quizá este sea uno de los aspectos fundamentales de la traducción subordinada en el ámbito dramático: la variedad de intervinientes en la representación dramática que multiplican los pasos que se han de dar en el proceso de traducción.

El concepto de traducción subordinada se ha ido ampliando, pues, a lo largo de los años, para incluir los distintos elementos –técnicos, socioeconómicos, culturales, comunicativos, etc.– que influyen en el trasvase de un texto audiovisual de una cultura a otra. Al aporte de Mayoral Kelly y Gallardo convendría añadir otros factores propios de cada una de las obras estudiadas en el corpus, como son las pseudotraducciones de que derivan las obras adaptadas y que se presentan al público de forma simultánea al texto original y al texto traducido, el estilo cinematográfico de las películas o las características escénicas de las obras dramáticas e incluso las orientaciones recibidas por el traductor durante el proceso de traducción.

Nos encontramos, pues, antes un concepto de traducción subordinada más amplio que el propuesto por Titford y por Mayoral, Kelly y Gallardo, con los siguientes elementos:

- limitaciones espaciotemporales
- limitaciones técnicas
- coherencia y cohesión del texto traducido
- multiplicidad de canales de comunicación simultáneos
- especificidades de la obra audiovisual
- orientaciones dadas al traductor durante el proceso de traducción

El grado de subordinación de la traducción diferirá en función de la modalidad de traducción por la que se opte. Así, según la importancia que tengan los distintos canales semióticos en cada modalidad (según Mayoral, Kelly y Gallardo (1986b: 360), en el cine tiene un impacto comunicativo mayor la imagen que el diálogo, mientras que

⁹⁸ «El mayor problema es que la forma final del mensaje en la cultura meta –la representación teatral– está determinada por todos los miembros que participan en la representación, desde el director hasta los actores que hacen una interpretación personal de la obra. Por esta razón, el número de pasos intermedios desde el M_{TC} como texto traducido hasta la representación en la cultura meta M_{TC} puede ser considerable».

en el teatro se produce el fenómeno contrario) y según la pertinencia de los elementos que subordinan la traducción, el traductor tendrá una libertad mayor o menor durante el proceso.

Las especificidades de la obra audiovisual pueden tener una relevancia sobre todo en el ámbito del cine, donde el traductor trabaja, la mayoría de las veces, con una obra cerrada y reproducible, lo que le permite analizar las características propias de la obra (estilo del director, fotografía, adaptación del texto, rasgos de los personajes, etc.). En el caso del teatro, el traductor se encuentra ante una obra abierta y no reproducible, salvo en el caso de materiales de trabajo. Como se verá más adelante, en el capítulo 6, el estudio previo de los materiales de trabajo puede dar unas orientaciones al traductor de cómo será la representación final, pero no serán más que orientaciones que suelen verse muy alteradas durante el proceso de representación de la obra dramática. Es en el caso del sobretitulado teatral donde cobra una importancia vital la interacción entre los distintos intervinientes en el proceso de traducción, en especial la comunicación entre el traductor y la compañía y las orientaciones que esta le puede remitir. Esta interacción es la que permitirá integrar el sobretitulado en la representación teatral respetando los demás condicionantes que subordinan la traducción: coherencia y cohesión tanto con el texto como con la intención artística de la compañía, respeto de las limitaciones espaciotemporales y técnicas propias del sobretitulado teatral en general y de cada representación en particular, integración del canal visual en el que se dan los sobretítulos en los canales visual, oral y cinético de la representación teatral.

4.3.2. La coincidencia temporal de las obras

Otro rasgo destacado de las obras (de cine y de teatro) que conforman el corpus es su carácter simultáneo. A pesar de que las películas de Orson Welles son de 1948 y 1962, las versiones estudiadas en este trabajo se pueden encontrar a día de hoy en el mercado, en bibliotecas e incluso en internet (incluidos los subtítulos)⁹⁹. Del mismo modo, las obras de teatro han sido representadas en España en un intervalo de tres años: *The Trial of K* se representó en 2007 y *Macbeth*, en 2010.

⁹⁹ El campo de estudio que ofrece internet es tan amplio y novedoso que merece una investigación aparte. En el presente trabajo se ha preferido no trabajar con materiales extraídos de internet por la dificultad de identificar las fuentes y los autores de cada uno de los intervinientes implicados en el proceso de traducción.

Aunque nos encontremos con obras muy dispares, cuyas fuentes originales se redactaron hace varios siglos, se rodaron hace varias décadas o se representaron hace unos pocos años, los productos finales que están a disposición del consumidor enmarcan el cuadro temporal que rodea cada una de las cuatro obras estudiadas en un plazo máximo de tres años (el intervalo que media entre las dos reproducciones teatrales estudiadas, las únicas con una posición temporal fija por tratarse de representaciones en directo).

El consumidor de productos audiovisuales puede haberse enfrentado, pues, a cada una de las cuatro obras estudiadas en un margen muy corto de tiempo. Por lo tanto, aunque la gestación de las obras se haya dilatado en el tiempo más de cuatro siglos, el consumo de las mismas, la recepción que de ellas pueda haber hecho un espectador, es prácticamente simultáneo, lo que no deja de tener consecuencias en varios aspectos relacionados con la traducción audiovisual. Así, las expectativas de un espectador que se enfrente a las cuatro obras estudiadas son las de un espectador de la primera década del siglo XXI, un consumidor de productos audiovisuales acostumbrado a, o por lo menos familiarizado con, varios elementos determinantes a la hora de construir el discurso subtitulador: la reproducibilidad que permite el DVD, los festivales internacionales de teatro, el subtitulado de películas antiguas y el sobretitulado de obras de teatro representadas por compañías extranjeras.

Como se mencionó en el §3.4.2., existen varias ediciones en España de las obras cinematográficas que conforman el corpus. Un análisis rápido de cada una de las ediciones de *Macbeth* y *El proceso* muestra grandes semejanzas entre cada par de ediciones.

En las siguientes tablas se ofrecen unos ejemplos de algunas diferencias y semejanzas entre los archivos de subtítulos de las ediciones de Universal Pictures Iberia y Video Mercury Films de *Macbeth* (tabla 1) y entre los archivos de subtítulos de las ediciones de Sogemedia y Sotelysa de *El proceso* (tabla 2), así como una breve descripción de los procesos empleados a la hora de modificar –o dejar intactos– los archivos de subtítulos originales. Por cuestiones de fidelidad, se han mantenido el número de subtítulo, los códigos de tiempo y la división al final de línea de cada subtítulo.

Subt. UPI	Subt. VMF	Procedimiento empleado
1 00:00:30,000 --> 00:00:37,160 ¡Doble y doble! ¡Acapara y revuelve! ¡Arriba, fuego! ¡Y tú hierve, caldero!	1 00:00:28,120 --> 00:00:31,640 ¡Doble y doble! ¡Acapara y revuelve! 2 00:00:31,840 --> 00:00:35,120 ¡Arriba, fuego! ¡Y tú hierve, caldero!	Subtítulo dividido para evitar una duración excesiva (más de siete segundos en el subtítulo UPI).
8 00:01:22,200 --> 00:01:25,880 Y allí, nos encontraremos con...	8 00:01:22,200 --> 00:01:25,880 Y allí, nos encontraremos con...	
9 00:01:28,640 --> 00:01:29,280 Macbeth	9 00:01:28,640 --> 00:01:29,280 Macbeth	Falta el punto final en ambos subtítulos.
27 00:04:19,520 --> 00:04:22,800 Quedaos, imperfectos oráculos, ¡decidme más!	33 00:04:17,760 --> 00:04:21,520 Quedaos, imperfectos oráculos, ¡decidme más!	Ortografía corregida, corte de subtítulo retocado para evitar un número excesivo de caracteres por línea (44 en UPI).
84 00:10:09,680 --> 00:10:14,520 ... para que mi ávido cuchillo no vea las heridas que inflinge...	107 00:10:10,480 --> 00:10:14,000 para que mi ávido cuchillo no vea las heridas que inflinge,	Se eliminan los puntos suspensivos iniciales pero se mantiene la falta de ortografía.
220 00:27:00,280 --> 00:27:04,640 Paz. Sólo es el búho que chilla.	262 00:26:57,600 --> 00:26:58,800 Paz: 263 00:27:01,520 --> 00:27:04,800 Sólo es el búho que chilla.	Subtítulo dividido en dos para evitar una duración excesiva y adelantar información.
221 00:27:11,720 --> 00:27:13,160 Está tardando demasiado.	264 00:27:08,800 --> 00:27:12,000 Se tardando demasiado.	
574 01:02:53,920 --> 01:02:55,760 ¿Le mandásteis llamar, señor?	690 01:02:54,400 --> 01:02:56,520 ¿Le mandasteis llamar, señor?	Ortografía corregida.
860 01:40:13,640 --> 01:40:18,240 ... con un cartel en el que diga: Aquí podéis ver al tirano.	1062 01:40:18,920 --> 01:40:23,680 y debajo escribiremos: "Aquí podéis ver al tirano. "	Supresión de puntos suspensivos iniciales y adición de comillas para reflejar el estilo indirecto. Reformulación y reducción de caracteres.

Tabla 1 Semejanzas y diferencias en los archivos de subtítulos de *Macbeth*

Subt. SGM	Subt. STL	Procedimiento empleado
1 00:01:07,800 --> 00:01:14,720 Ante la ley está el guardián. Un hombre viene de lo lejos.	1 00:00:51,280 --> 00:00:55,440 Ante la ley está el guardián. 2 00:00:57,280 --> 00:00:59,560	Subtítulo dividido para evitar una duración excesiva (siete segundos en el subtítulo SGM).

	Un hombre viene de lo lejos.	
94 00:08:07,400 --> 00:08:09,600 Únicamente, el inspector lo sabe.	106 00:07:37,280 --> 00:07:38,440 Únicamente, el inspector lo sabe.	Ortografía corregida, se mantiene la coma superflua.
126 00:09:56,040 --> 00:09:59,600 Lo importante es quién me acosa.	138 00:09:21,560 --> 00:09:25,680 Lo importante es quién me acusa.	Ortografía corregida.
412 00:29:21,120 --> 00:29:23,960 Marica tiene ya una casa.	423 00:26:57,440 --> 00:27:00,520 Marica tiene ya una casa. Y no es en ése lugar.	Adición de información ausente en SGM, error de ortografía.
569 00:46:23,480 --> 00:46:26,360 Ha terminado la jornada, ¿no es eso José?	611 00:42:35,640 --> 00:42:38,480 Ha terminado la jornada, ¿no es eso Josefa?	A pesar de corregir el error inicial, se comete uno nuevo en el nombre del protagonista. Falta la coma ante el vocativo.
799 01:05:47,200 --> 01:05:49,880 Estaba a los pies de la cama tapando la vela con la mano para...	874 01:02:37,280 --> 01:02:40,320 Estaba a los pies de a cama tapando la vela con la mano para...	Se mantiene el corte al final del subtítulo, error de ortografía.
1096 01:31:52,720 --> 01:31:58,320 ¿Qué quiere?	1160 01:24:48,680 --> 01:24:50,480 ¡¿Qué quiere?!	Se añaden signos de puntuación superfluos.

Tabla 2 Semejanzas y diferencias en los archivos de subtítulos de *El proceso*

En el caso de *Macbeth*, la fecha de calificación de la edición de Video Mercury Films es octubre de 1997 (véase apéndice III), mientras que la edición de Universal Pictures Iberia es de mayo de 2000. Sin embargo, el depósito legal de la edición de Video Mercury Films es de 2010, por lo que a pesar de la fecha de calificación ofrecida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, parece que la edición más reciente es la de Video Mercury Films¹⁰⁰. En el caso de *El proceso*, la edición de Sogemedia data de 2005 y la de Sotelysa de 2011. Varios indicios nos llevan a pensar que en ambos casos la edición más reciente (Video Mercury Films y Sotelysa, respectivamente) se ha hecho empleando el archivo de subtítulos en español de la edición anterior tras haberlo modificado ligeramente. Las modificaciones realizadas en los archivos de subtítulos, recogidas en las tablas 1 y 2, tienen que ver con cuestiones técnicas (como la duración de los subtítulos, la localización y la división de los mismos) y con cuestiones lingüísticas (corrección de errores de ortografía, reducción y condensación de la

¹⁰⁰ Otros indicios avalan esta idea. En el catálogo de la biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, aparece 2005 como año de publicación de la edición de Universal Pictures Iberia. En el catálogo en línea de la tienda FNAC se ofrece la edición de Video Mercury Film del año 2010.

información en algunos pasajes). A pesar de las correcciones, existen semejanzas muy obvias —el texto de los subtítulos es prácticamente idéntico salvo en contadas excepciones—; este hecho, sumado a que en ambas versiones se han mantenido una serie de errores (ortográficos, ortotipográficos y técnicos) hacen pensar que en la edición más reciente de la película no se ha llevado a cabo un proceso de subtitulado íntegro, sino que se ha retocado un archivo de subtítulos existente. Así, nos encontramos en realidad ante un mismo archivo de subtítulos que ha sufrido algunas modificaciones en cada película. Por cuestiones de claridad y de coherencia con el marco temporal del trabajo, utilizaremos en el estudio pormenorizado posterior únicamente fragmentos pertenecientes a las versiones más recientes de los archivos de subtítulos: en el caso de *Macbeth*, los subtítulos de la edición de Video Mercury Films de 2010 y en el caso de *El proceso*, los subtítulos de la edición de Sotelysa de 2011.

Del mismo modo que existen varias versiones de subtítulos de las obras cinematográficas estudiadas, las obras de teatro también son susceptibles de ser retraducidas. Así, además de los sobretitulados estudiados en este trabajo, en los listados de representaciones remitidos por el CDT aparece que tanto *El proceso* como *Macbeth* han sido representadas en varias ocasiones en España y, por lo menos en dos casos, estas representaciones se han hecho incorporando sobretítulos (en 2001 y 2005 respectivamente).

A cada momento temporal le corresponde pues una traducción audiovisual distinta. Tanto las obras cinematográficas como las obras de teatro son obras que están en continua actualización, ya sea por la recepción o la ejecución de las mismas o, quizá de forma más notable, por la evolución de las técnicas de traducción audiovisual a través de los años¹⁰¹. El marco temporal global de este trabajo abarca desde el momento de creación de las obras estudiadas hasta el momento presente en que un espectador puede ver cada una de las mismas. Sin embargo, el marco temporal real tanto del trabajo como del ámbito profesional del mundo del subtitulado y el sobretitulado es mucho más reducido, ya que se circunscribe a las últimas ediciones y representaciones de las obras

¹⁰¹ Llama la atención que tanto las obras cinematográficas como dramáticas se «retraducen» continuamente. Esta característica choca con una de las premisas esbozadas por algunos teóricos de la traducción que defienden la reproducibilidad como *conditio sine qua non* para que un producto sea susceptible de traducción audiovisual —dejando de lado el sobretitulado teatral, por no tratarse de una grabación ni darse la obra de teatro en una pantalla. Quizá el factor clave a la hora de determinar si hay o no traducción audiovisual sea, más que el texto original, el proceso de traducción.

en España: desde el año 2007 hasta el año 2011. Cabe destacar que en el caso de los archivos de subtítulos, aun partiendo de archivos anteriores, al haberse realizado una nueva edición en la que se ha trabajado sobre una traducción ya existente, se debe considerar el producto final como un producto nuevo.

4.3.3. La lengua utilizada en el proceso de traducción

Tanto por los condicionantes socioeconómicos y culturales como por los postulados de la teoría de la traducción que se han impuesto en materia de TAV en los últimos años al hilo del número cada vez mayor de publicaciones, en el mundo del subtitulado se ha impuesto una lengua «neutra»¹⁰² en el discurso subtitulador. La necesidad de llegar a un público muy amplio y dispar, tanto por parte de las distribuidoras de productos cinematográficos como por las televisiones que emiten programación subtitulada ha contribuido a que, además de los rasgos técnicos propios del subtitulado, en el lenguaje subtitulador se incluya de forma casi sistemática una suerte de nivelación de la lengua para, supuestamente, hacerla accesible a un público acostumbrado a consumir productos audiovisuales subtitulados y a un público no familiarizado con esta técnica. Esta lengua «neutra», en este caso el español, huye de dialectalismos y giros diatópicos en aras de facilitar la rápida comprensión de un texto que aparece y desaparece a gran velocidad y para evitar provocar reflexiones metalingüísticas en el espectador (sobre todo si aparece en pantalla una expresión dialectal cuyo significado desconoce) y tiene que ver con la necesaria condensación u omisión del texto subtitulado.

Este español «neutro» es, sin embargo, un español de España, alejado de otras variedades de español, sobre todo de Latinoamérica. Antiguamente no era infrecuente que llegarán a España productos audiovisuales traducidos en Latinoamérica (como algunas películas de animación de Disney), pero hoy en día se considera que la distancia que separa las diferentes variedades del español es suficientemente grande como para que una traducción audiovisual realizada en España no se utilice en Colombia y viceversa¹⁰³.

¹⁰² Algunos autores (como Chaume, 2001, 2004a: 181, 2005a) y libros de estilo o publicaciones normativas (Televisió de Catalunya, 1997) recomiendan el uso de una lengua «neutra» o «estándar» en los subtítulos y otras modalidades de TAV.

¹⁰³ Esta situación sería la idónea de producirse en todos los casos. Lamentablemente, no es así. Aunque cada vez se tiene más consciencia de la diferencia entre las variedades del español, no es raro que una

En el caso del español «neutro» que puede encontrarse en las traducciones audiovisuales que se dan en el mercado cinematográfico y en el panorama teatral españoles, nos encontramos ante una lengua que evita, sobre todo, elementos léxicos y giros sintácticos dialectales salvo en los casos en los que el producto audiovisual original exija su uso como solución traductológica (para dar cuenta de algún giro argótico o de un uso coloquial de la lengua, por ejemplo). Este español neutro también lo es desde un punto de vista temporal. Así, aunque en ciertos casos se subtitulen o sobretitulen obras creadas hace varios siglos, la lengua utilizada en el discurso subtitulador no es una lengua arcaizante (salvo en casos específicos y por exigencias de la compañía teatral o del director de la película) sino una lengua actual con rasgos arcaizantes que permiten al espectador ambientar la película en un contexto temporal dado pero con una mayoría de vocablos actuales que le permiten seguir el hilo narrativo sin detenerse a reflexionar sobre la lengua usada (un ejemplo del uso de vocablos arcaizantes –en el español peninsular, ya que en el español de América se trata de un dialectalismo– es el pronombre personal de segunda persona *vos* en el caso de *Macbeth*, obra ambientada en el siglo XVII: en VMF, *vos* solo se emplea en 3 ocasiones frente a 12 ocurrencias del pronombre personal *tú*. En el caso de CBJ, *vos* aparece 6 veces frente a 5 para *tú*. En ambos archivos, el pronombre personal de segunda persona de plural es *vosotros*).

Cabe preguntarse, sin embargo, si este afán por utilizar un español «neutro» es realmente posible o si no es más que una aspiración, una tendencia generalizada en el mundo de la traducción audiovisual pero difícilmente alcanzable, ya que a los rasgos diatópicos del texto original, de los que el traductor puede querer dar cuenta en su traducción, se unen los rasgos personales del uso de la lengua que hace el mismo traductor a veces de forma inconsciente y que pueden aparecer reflejados en su traducción. Igualmente, en un mismo texto audiovisual pueden aparecer multitud de variedades lingüísticas de forma simultánea. Emplear una lengua «neutra» solo puede redundar en una pérdida de información y en un empobrecimiento del texto original¹⁰⁴. La eliminación de rasgos diatópicos, diastráticos y diafásicos del texto original en el texto traducido debería hacerse atendiendo, además de a los rasgos técnicos que condicionan enormemente las posibilidades expresivas del traductor, a cuestiones de

compañía de teatro o distribuidora de cine pretenda utilizar en un país (por ejemplo, Argentina) los sobretítulos o subtítulos realizados en y para otro país (España).

¹⁰⁴ Además de dar por sentado que el público necesita recibir un discurso neutro que facilite su comprensión, lo que implica menospreciar las capacidades de la audiencia.

cohesión del texto y a la relevancia que tienen estos elementos en la conformación de la información y la progresión narrativa del texto original.

4.4. Conclusiones parciales

Varios factores condicionan la distribución de una película en DVD: los condicionantes socioeconómicos y temporales, entre los que se incluyen cuestiones de mercado (ediciones o reediciones de obras descatalogadas) en función de diversos elementos, no necesariamente relacionados con la recepción de las obras en el momento de su distribución (como el director de una película o los actores que en ella intervienen) dictados por los polos de decisión, las distribuidoras, las salas de cine, etc.

Algo similar ocurre con la programación de espectáculos teatrales, si bien la centralidad de las obras de teatro en el sistema dramático nacional o global es un hecho más relevante a la hora de incluir determinadas obras en la programación. Así, una obra como *Macbeth* es mucho más central que *El proceso* y ha contado con un favor mayor por parte de los programadores de teatros y festivales en España.

Es destacable también el aumento de obras sobretituladas en España en los últimos diez años. El idioma de representación de las obras de teatro ha dejado de ser una barrera para la inclusión de compañías extranjeras en el sistema teatral español gracias precisamente al sobretitulado que permite indistintamente la presencia de compañías nacionales o foráneas.

De forma paralela al aumento del sobretitulado en España, se ha producido un aumento de la distribución de películas en DVD. La técnica, cada vez más presente en el ocio, ha cambiado los modos de consumo del mismo, tanto en cine como en teatro.

Este incremento de la técnica, unido a las decisiones de las distribuidoras, hace que sea factible –y relativamente barato– editar o reeditar películas que, en otro momento, no han encontrado su lugar en el sistema cinematográfico español.

La penetración de los productos audiovisuales subtítulos ha producido una familiarización creciente del público con esta técnica, que ya no es vista tanto como una intrusión en una obra original como una oportunidad para acceder a contenidos que anteriormente le estaban vetados. El subtítulo está en el origen de una revolución social, cultural, económica y discursiva que tiene implicaciones directas en el auge y en la cada vez mayor aceptación por parte del público del sobretitulado teatral.

En lo relativo al concepto de *pseudotraducción*, tan importante en el proceso traductor, las asunciones del público sobre las relaciones entre obra y traducción son fundamentales en el caso del subtitulado y del sobretitulado, por darse de forma simultánea el texto original y el texto traducido. Sin embargo, las posibilidades expresivas que ofrecen estas dos modalidades pueden llegar a ampliar el concepto de *pseudotraducción*, sobre todo en los casos en que se produce una interacción entre el texto original (por ejemplo, una obra de teatro) y la traducción (el sobretitulado).

En el caso de adaptaciones de obras anteriores, es fundamental determinar cuál es el texto original: la obra original de la que se hace la adaptación o el producto adaptado, por presentar características propias que lo alejan del material textual original. En el caso de las adaptaciones cinematográficas y dramáticas, la multiplicidad semiótica de ambos medios invita a adoptar como texto original la obra cinematográfica o teatral.

En estos casos, las transferencias se producen entre sistemas tanto como entre textos, por lo que además del postulado de transferencia relativo a las *pseudotraducciones*, se produce una transferencia técnica, mecánica y lingüística entre sistemas parejos (subtitulado y sobretitulado) que influye en la práctica del sobretitulado independientemente del texto que se traduzca.

El grado de transferencia que se dé en el proceso traductor, pues, dependerá no solamente de las decisiones del traductor con respecto a la obra original, sino también de diversos aspectos técnicos y de la intervención del autor (o de los autores) tanto en la creación de su obra como en la traducción de la misma.

Esta transferencia está inevitablemente condicionada por el carácter subordinado de la traducción audiovisual, en este caso del subtitulado y del sobretitulado. Sin embargo, parece necesario ampliar el concepto de traducción subordinada para dar cuenta de la realidad de cada una de estas modalidades. Si bien en subtitulado los condicionantes técnicos imponen un corsé en la traducción, que se manifiesta en aspectos técnicos y lingüísticos, cabe pensar que en el sobretitulado, además de los aspectos técnicos y lingüísticos relacionados con los aspectos técnicos del soporte en que se da la traducción, influyen otros factores que inciden directamente en la traducción, como pueden ser las indicaciones que recibe el traductor por parte de la compañía de teatro, o las especificidades de la obra misma (iluminación, vestuario,

decorado, etc.), que también pueden tener una influencia decisiva en el resultado de la traducción (en el capítulo 6 estudiaremos los elementos propios del ámbito dramático que pueden afectar a la traducción para sobretitulado).

Podría parecer que, una vez traducida una película o representada una obra de teatro, los subtítulos o sobretítulos que las acompañan constituyen una especie de traducción fija de las mismas (sobre todo en el caso del subtitulado, por la posibilidad de reproducir de nuevo la obra). Sin embargo, la presencia de las obras estudiadas en el corpus en los sistemas cinematográficos y dramáticos españoles es continua, y a cada representación o reedición de las mismas corresponde una nueva traducción. El subtitulado y el sobretitulado no son, pues, modalidades fijas de traducción, sino que dependerán, en gran medida, del momento temporal en que se den las obras a las que se refieren.

Este momento en el que se da una traducción para un producto dado tiene repercusiones en distintos aspectos del proceso de traducción, como por ejemplo la lengua empleada en ella. Se trata de una lengua «neutra», que evita idiolectos y sociolectos. La subordinación del subtitulado y del sobretitulado a la técnica impide, en la gran mayoría de los casos, un uso marcado de la lengua.

Todos estos elementos, a primera vista limitadores de la actividad de traducción en el subtitulado y el sobretitulado, influyen en el proceso de toma de decisiones lingüísticas que se estudiará a continuación.

5. EL ESTUDIO DE LAS NORMAS

En la metodología desarrollada por los EDT y detallada por Toury, tras el análisis del contexto que rodea al texto meta, el estudio de las normas operacionales ocupa un lugar central en el análisis de los textos. El estudio de las normas debe posibilitar la extracción de unos patrones de comportamiento en el proceso traductor capaz de arrojar luz sobre el mismo para, a la postre, formular si no universales, sí por lo menos unas guías que orienten la labor del traductor.

En el caso del presente trabajo, la labor del traductor que subtitula una película se encuentra relativamente enmarcada en un conjunto cada vez mayor y más nutrido de obras académicas y normativas. La continua evolución de esta disciplina, así como de las prácticas comerciales, recomiendan, sin embargo, mantener la tensión y no abandonar la observación de los fenómenos –nuevos o conocidos– que se dan en este campo.

La tarea del traductor que sobretitula una obra de teatro es un poco más solitaria. No tiene un cuerpo teórico al que acudir en caso de duda; sus responsabilidades son difusas y la naturaleza misma de la traducción que debe llevar a cabo no está claramente definida. Para unos es una adaptación, para otros una traducción, para otros un mero soporte lingüístico sin otra finalidad que la de ayudar a la comprensión de la representación de la obra dramática.

La indudable dependencia técnica y teórica del sobretitulado del subtitulado hace que sea inevitable partir del estudio del segundo para llegar al primero. Pero ambas modalidades son, ante todo, traducción de un texto original previo. Por lo tanto, siguiendo con el método de análisis desarrollado por Toury, a continuación nos proponemos estudiar la presencia y relevancia de las normas operacionales en las traducciones para cine y teatro de *Macbeth* y *El proceso* que conforman el corpus desde una doble perspectiva: lingüística, por tratarse de una traducción, si bien sometida a ciertos condicionantes que afectan y modifican el resultado final, y técnica, ya que este aspecto, íntimamente ligado al primero, determina en gran medida las opciones de que dispone el traductor.

5.1. Las normas lingüísticas

El estudio de las normas lingüísticas en este trabajo debe hacerse partiendo forzosamente de una doble premisa: el marco temporal y el español neutro. Estas dos características, estudiadas en el capítulo anterior, son las que permiten dar validez a las normas lingüísticas analizadas en el corpus y extrapolarlas a la actividad traductora en España en la actualidad.

Pretendemos, mediante el estudio de las normas, proceder a una doble dimensión del estudio de las normas en traducción. En primer lugar, nos proponemos estudiar las normas mediante el análisis de corpus, utilizando los parámetros definidos por esta disciplina y aplicándolos al corpus. En segundo lugar, nos proponemos estudiar las normas lingüísticas del subtitulado y del sobretitulado partiendo de tres ejemplos de cada una de las obras desde la perspectiva traductológica.

5.1.1. La lingüística de corpus aplicada al estudio de las normas lingüísticas en tres fragmentos de *Macbeth* y de *El proceso*

La lingüística de corpus provee al investigador de una serie de herramientas muy útiles para estudiar las traducciones desde un punto de vista descriptivo (véanse los §2.5. y §3.2.). Esta metodología permitirá confirmar o infirmar una serie de asunciones relativas tanto al proceso de traducción audiovisual en sus vertientes de subtitulado y sobretitulado como a la misma naturaleza de estas modalidades dentro del sistema más amplio de la traducción.

La propia naturaleza del corpus seleccionado revela la influencia subyacente de los EDT, ya que se trata de un corpus comparable de textos traducidos. Estos textos no corresponden a dos (o más) traducciones diferentes de un mismo texto original, sino a dos traducciones de un mismo texto fuente adaptado en dos originales distintos. Así, no pretendemos comparar traducciones distintas de un mismo original sino los procesos traductores involucrados en el proceso de adaptación y trasvase de un mismo texto en dos adaptaciones distintas.

En el caso de *Macbeth*, el material lingüístico que conforma el texto original (adaptación del texto fuente de Shakespeare) ha sufrido leves alteraciones en las adaptaciones tanto de Orson Welles como de Cheek by Jowl. En el primer caso, la

adaptación cinematográfica se ha hecho reajustando el texto original de Shakespeare, alterando el orden de las líneas de texto y creando escenas nuevas mezclando fragmentos de escenas distintas en el texto de Shakespeare (por ejemplo, en el primer fragmento de *Macbeth*, Orson Welles incluye líneas de texto del acto I, escena 7 y del acto II, escena 2 en una misma escena cinematográfica. Para facilitar el presente estudio, se ha seleccionado el fragmento correspondiente del acto I, escena 7 y del acto II, escena 2 de la representación de Cheek by Jowl).

Para que el estudio de los fragmentos seleccionados mediante el análisis de corpus sea realmente pertinente y acotar el ámbito de trabajo, prefiriendo un estudio cualitativo a uno cuantitativo, estudiaremos en este apartado únicamente las versiones más recientes de los archivos que conforman el corpus, es decir, los archivos de subtítulos correspondientes a Video Mercury Films y Sotelysa y los archivos de sobre-títulos correspondientes a la segunda función de Cheek by Jowl y a la única representación de Synaesthetic Theatre. En este apartado trabajaremos únicamente con archivos TXT, un formato que permite su procesamiento por programas de análisis de corpus como WordSmith 6.0.¹⁰⁵, que será el que se utilice en este trabajo. Este programa ofrece tres herramientas que permiten estudiar tanto los elementos léxicos presentes en cada uno de los archivos como las técnicas de traducción empleadas. Se trata de las herramientas WordList, Concord y KeyWords.

La herramienta WordList arroja la lista de palabras utilizadas en cada uno de los archivos así como su frecuencia de aparición en el archivo. Al tratarse de un corpus comparable, esta herramienta permite, asimismo, elaborar listas de palabras utilizadas en pares de archivos (en las dos versiones de un mismo fragmento o de una misma obra). Además, para acotar el estudio a los elementos realmente pertinentes, esta herramienta permite descartar de la lista de palabras aquellas palabras funcionales que no aportan información relevante, como artículos, verbos auxiliares o preposiciones, entre otras, mediante el uso de listas de exclusión.

La herramienta Concord arroja la frecuencia de uso de una palabra combinada con otras palabras. Esta herramienta permite comparar las colocaciones de palabras entre archivos comparables.

¹⁰⁵ El programa WordSmith 6.0. ofrece una serie de datos estadísticos que sirven de apoyo para la presente investigación pero que no conforman el núcleo de la misma. En virtud de la prioridad otorgada al análisis cualitativo sobre el cuantitativo, se ofrecerán los datos estadísticos cuando sean relevantes y aporten información de interés para el análisis cualitativo.

Por último, la herramienta KeyWords permite estudiar las palabras destacadas de un archivo en relación a un corpus más amplio. Arroja información sobre las categorías de palabras o los elementos léxicos más destacados en un texto en función de su frecuencia de aparición.

Así, basaremos el estudio de los distintos archivos del corpus (los archivos completos de subtítulos y sobretítulos y los archivos correspondientes a los fragmentos seleccionados) mediante una herramienta como WordSmith 6.0. en el estudio de los componentes léxicos, utilizando la palabra (o la unidad semántica o sintáctica) como punto de partida para el estudio. Posteriormente, analizaremos las técnicas de traducción empleadas, poniendo el foco siempre en los textos meta, en las traducciones más que en los textos originales.

5.1.1.1. Análisis estadístico de los elementos léxicos

Uno de los primeros elementos que permite estudiar la herramienta WordSmith es de índole estadística: los datos sobre los archivos que conforman el corpus. La computación de los datos estadísticos por parte de programas informáticos requiere, para que el estudio sea representativo y arroje unos resultados que se puedan aplicar a ámbitos más amplios, un corpus de referencia con el que relacionar el corpus de estudio. En este caso, el corpus de referencia lo componen los archivos de subtítulos y sobretítulos correspondientes a las obras completas mientras que el corpus de estudio está compuesto por los archivos de subtítulos y sobretítulos correspondientes a los fragmentos seleccionados de las obras.

Los cuatro archivos correspondientes a los subtítulos y sobretítulos de las obras íntegras arrojan los datos reflejados en la figura 2 que se ofrece a continuación (para facilitar el análisis de datos, los datos más relevantes objetos de estudio –número de palabras (*tokens*) número de palabras distintas empleadas (*types*), *type per token ratio* o TTR, TTR estandarizado y longitud media de palabras en caracteres), se han reproducido en la tabla 3).

N	text file	file size	tokens (running words) in	tokens used for word list	sum of t	types (distinct ratio)	type/token ratio	standard t	STTR t	STTR t	mean word length	word length t	t mean (in std.dev.	t mean (in std.dev.		
1	Overall	200.232	31.635	31.635		5.769	18,24	46,10	50,73	1.000	4,39	2,50	5.165	6,12	5,20	4 7.908,7 2.538,7
2	MB_VMF_PL_TXT.txt	48.033	7.677	7.677		2.278	29,67	48,87	43,93	1.000	4,42	2,44	948	8,10	7,20	1 7.677,0
3	PR_STL_PL_TXT.txt	71.709	11.442	11.442		2.486	21,73	42,57	52,13	1.000	4,35	2,54	2.039	5,61	4,38	1 11.442,
4	MB_CBJ_PL_TXT_2.txt	44.921	7.079	7.079		2.304	32,55	50,76	42,15	1.000	4,45	2,43	1.080	6,55	5,26	1 7.079,0
5	PR_SNT_PL_TXT.txt	35.569	5.437	5.437		1.504	27,66	43,44	46,60	1.000	4,37	2,60	1.098	4,95	3,78	1 5.437,0

Fig. 2 Estadísticas de los archivos correspondientes a las obras completas

	Tokens	Types	TTR	STTR	Mean word length (in characters)
Overall	31.635	5.769	18,24	46,10	4,39
MB_VMF_PL_TXT	7.677	2.278	29,67	48,87	4,42
PR_STL_PL_TXT	11.442	2.486	21,73	42,57	4,35
MB_CBJ_PL_TXT_2	7.079	2.304	32,55	50,76	4,45
PR_SNT_PL_TXT	5.437	1.504	27,66	43,44	4,37

Tabla 3 Estadísticas de los archivos correspondientes a las obras completas

Igualmente, se ofrecen los datos estadísticos (figura 3) correspondientes a los fragmentos seleccionados de las obras –subtítulos y sobretítulos– y los datos más relevantes (tabla 4).

	N	text file	file size	tokens (running words) in	tokens used for word list	sum of t	types (distinct ratio)	type/token standard	STTR t	STTR t	mean t word length	word length t	t mean (in std.dev.	t mean (in std.dev.
	1	Overall	24.786	3.947	3.947		1.321	33,47		1.000	4,45	2,56	565	6,99 5,67 12 328,92 93,94
	2	MB_VMF_TXT_1.txt	1.872	314	314		185	58,92		1.000	4,19	2,42	36	8,72 6,24 1 314,00
	3	MB_VMF_TXT_2.txt	2.824	450	450		268	59,56		1.000	4,48	2,51	56	8,04 6,02 1 450,00
	4	MB_VMF_TXT_3.txt	1.818	274	274		173	63,14		1.000	4,60	2,52	42	6,52 5,59 1 274,00
	5	PR_STL_TXT_1.txt	2.064	331	331		184	55,59		1.000	4,50	2,94	34	9,74 7,51 1 331,00
	6	PR_STL_TXT_2.txt	2.695	420	420		224	53,33		1.000	4,50	2,60	76	5,53 4,15 1 420,00
	7	PR_STL_TXT_3.txt	1.682	279	279		143	51,25		1.000	4,24	2,36	24	11,63 9,83 1 279,00
	8	MB_CBJ_TXT_1_2.txt	1.907	319	319		192	60,19		1.000	4,28	2,53	36	8,86 5,48 1 319,00
	9	MB_CBJ_TXT_2_2.txt	3.255	507	507		298	58,78		1.000	4,50	2,41	98	5,17 3,78 1 507,00
	10	MB_CBJ_TXT_3_2.txt	1.238	182	182		125	68,68		1.000	4,79	2,54	34	5,35 6,47 1 182,00
	11	PR_SNT_TXT_1.txt	2.345	374	374		216	57,75		1.000	4,46	2,81	61	6,13 4,61 1 374,00
	12	PR_SNT_TXT_2.txt	1.598	252	252		157	62,30		1.000	4,53	2,57	38	6,63 5,38 1 252,00
	13	PR_SNT_TXT_3.txt	1.488	245	245		124	50,61		1.000	4,35	2,32	30	8,17 2,83 1 245,00

Fig. 3 Estadísticas de los archivos correspondientes a los fragmentos seleccionados

	Tokens	Types	TTR	STTR	Mean word length (in characters)
Overall	3.947	1321	33,47		4,45
MB_VMF_TXT_1	314	185	58,92		4,19
MB_VMF_TXT_2	450	268	59,56		4,48
MB_VMF_TXT_3	274	173	63,14		4,60
PR_STL_TXT_1	331	184	55,59		4,50
PR_STL_TXT_2	420	224	53,33		4,50
PR_STL_TXT_3	279	143	51,25		4,24
MB_CBJ_TXT_1_2	319	192	60,19		4,28
MB_CBJ_TXT_2_2	507	298	58,78		4,50
MB_CBJ_TXT_3_2	182	125	68,68		4,79
PR_SNT_TXT_1	374	216	57,75		4,46
PR_SNT_TXT_2	252	157	62,30		4,53
PR_SNT_TXT_3	245	124	50,61		4,35

Tabla 4 Estadísticas de los archivos correspondientes a los fragmentos seleccionados

El análisis estadístico de las dos listas de palabras (de referencia y de los fragmentos del corpus) ofrece algunos datos que pueden aclarar al estudioso. En primer lugar, existe una diferencia importante entre los TTR del corpus de referencia y los TTR del corpus de estudio. Además, en el corpus de estudio, el TTR estandarizado no aparece. Esto se debe, principalmente, al tamaño de los corpus: el corpus de referencia, al contener más palabras, presenta un TTR (o ratio de palabras distintas empleadas con respecto a las palabras totales) más amplio que el corpus de estudio, compuesto de fragmentos (en el primer caso, las cifras totales son más de 31.000 palabras totales y un TTR de 18,24 frente a casi 4.000 palabras y un TTR de 33,47 en el segundo caso). La presencia o ausencia del TTR estandarizado se debe a que el programa WordSmith calcula este TTR estandarizado cada 1.000 palabras. En el corpus de referencia aparece, pues, este TTR estandarizado, pero no en el corpus de estudio, ya que ningún fragmento supera las 1.000 palabras.

Otro dato significativo arrojado por el estudio estadístico del corpus de referencia y del corpus de estudio es la tendencia, comparativamente hablando, que se establece entre los archivos de subtítulos y los archivos de sobretítulos. En las tablas se ha destacado gráficamente con un fondo distinto los archivos correspondientes a una misma obra (*Macbeth* y *El proceso*) para facilitar la identificación de las mismas. Los

datos muestran, en ambas listas de palabras, que el TTR es mayor en los archivos de sobretítulos que en los archivos de subtítulos, por lo que se deduce que los archivos de sobretítulos tienen una mayor riqueza léxica que los archivos de subtítulos. Paralelamente, la longitud media de las palabras utilizadas es ligeramente superior en los archivos de sobretítulos que en los archivos de subtítulos.

5.1.1.2. Frecuencias de palabras

El siguiente elemento de análisis que ofrece la herramienta WordSmith es la frecuencia de palabras. Esta herramienta permite conocer la frecuencia con que aparece cada palabra en el corpus estudiado. De nuevo, ofrecemos a continuación la frecuencia de palabras en el corpus de referencia (figura 4) y en el corpus de estudio (figura 5).

N	Word	Freq.	%	Texts	% Lemmas	Set
1	QUE	1.045	3,30	4	100,00	
2	NO	998	3,15	4	100,00	
3	DE	989	3,13	4	100,00	
4	LA	747	2,36	4	100,00	
5	EL	739	2,34	4	100,00	
6	A	689	2,18	4	100,00	
7	Y	680	2,15	4	100,00	
8	ES	500	1,58	4	100,00	
9	EN	434	1,37	4	100,00	
10	SE	379	1,20	4	100,00	
11	ME	378	1,19	4	100,00	
12	LO	368	1,16	4	100,00	
13	UN	342	1,08	4	100,00	
14	QUÉ	322	1,02	4	100,00	
15	POR	309	0,98	4	100,00	
16	SU	297	0,94	4	100,00	
17	MI	280	0,89	4	100,00	
18	LOS	257	0,81	4	100,00	
19	LE	249	0,79	4	100,00	
20	CON	241	0,76	4	100,00	
21	UNA	199	0,63	4	100,00	
22	SI	189	0,60	4	100,00	
23	PERO	188	0,59	4	100,00	
24	HA	183	0,58	4	100,00	
25	AL	178	0,56	4	100,00	
26	DEL	176	0,56	4	100,00	
27	PARA	170	0,54	4	100,00	
28	MÁS	161	0,51	4	100,00	
29	ESTÁ	159	0,50	4	100,00	
30	COMO	149	0,47	4	100,00	
31	LAS	146	0,46	4	100,00	
32	SÍ	136	0,43	4	100,00	
33	TE	121	0,38	4	100,00	
34	HE	113	0,36	4	100,00	
35	SEÑOR	101	0,32	4	100,00	
36	YO	96	0,30	4	100,00	
37	TU	95	0,30	4	100,00	
38	TODO	94	0,30	4	100,00	
39	YA	90	0,28	4	100,00	
40	AQUÍ	87	0,28	4	100,00	

Fig. 4 Frecuencia de palabras en corpus de referencia

N	Word	Freq.	%	Texts	% Lemmas	Set
1	DE	145	3,67	12	100,00	
2	NO	110	2,79	12	100,00	
3	QUE	104	2,63	12	100,00	
4	EL	102	2,58	12	100,00	
5	LA	98	2,48	12	100,00	
6	Y	88	2,23	12	100,00	
7	A	84	2,13	12	100,00	
8	EN	59	1,49	12	100,00	
9	SE	52	1,32	12	100,00	
10	ME	49	1,24	10	83,33	
11	MI	48	1,22	12	100,00	
12	UN	40	1,01	12	100,00	
13	ES	39	0,99	10	83,33	
14	POR	39	0,99	12	100,00	
15	QUÉ	39	0,99	10	83,33	
16	SU	39	0,99	12	100,00	
17	CON	36	0,91	11	91,67	
18	TE	35	0,89	9	75,00	
19	LO	34	0,86	10	83,33	
20	LOS	33	0,84	12	100,00	
21	LE	29	0,73	9	75,00	
22	UNA	28	0,71	10	83,33	
23	AL	27	0,68	10	83,33	
24	MÁS	26	0,66	10	83,33	
25	PERO	25	0,63	10	83,33	
26	HOMBRE	24	0,61	6	50,00	
27	COMO	23	0,58	10	83,33	
28	ESTÁ	23	0,58	9	75,00	
29	DEL	22	0,56	9	75,00	
30	SI	22	0,56	10	83,33	
31	TU	22	0,56	8	66,67	
32	GUARDIÁN	20	0,51	2	16,67	
33	PARA	20	0,51	8	66,67	
34	HA	17	0,43	9	75,00	
35	TODOS	17	0,43	8	66,67	
36	AQUÍ	16	0,41	7	58,33	
37	LAS	15	0,38	8	66,67	
38	O	14	0,35	8	66,67	
39	YO	14	0,35	7	58,33	
40	ESTE	13	0,33	9	75,00	

Fig. 5 Frecuencia de palabras en corpus de estudio

Los datos ofrecidos por la columna Frecuencia de palabras (freq.) muestran que, tanto en el corpus de referencia como en el corpus de estudio, aparecen como palabras más empleadas palabras gramaticales, como pronombres personales y de relativo, de-

terminantes o conjunciones. La primera palabra con contenido léxico en ambos casos aparece, en el caso del corpus de referencia, en el rango 35 –*señor*– y, en el corpus de estudio, en el rango 26 –*hombre*. Es necesario, para el objeto del trabajo, proceder a estudiar de forma más detallada las frecuencias de palabras, tanto en el corpus de referencia como en el corpus de estudio, para analizar las posibles diferencias que puedan existir entre subtítulado y sobretitulado. Así, a continuación se ofrecen varias figuras que muestran las frecuencias de palabras en los archivos de subtítulos y de sobretítulos y las frecuencias de palabras con listas de exclusión en los archivos de subtítulos y de sobretítulos. En este último caso, se han eliminado artículos definidos, verbos auxiliares conjugados, conjunciones, pronombres personales y de relativo y preposiciones.

N	Word	Freq.	%	Texts	% Lemmas
1	QUE	723	3,78	2	100,00
2	DE	665	3,48	2	100,00
3	NO	626	3,27	2	100,00
4	LA	443	2,32	2	100,00
5	A	434	2,27	2	100,00
6	EL	415	2,17	2	100,00
7	Y	377	1,97	2	100,00
8	ES	328	1,72	2	100,00
9	EN	269	1,41	2	100,00
10	LO	241	1,26	2	100,00
11	SE	235	1,23	2	100,00
12	ME	229	1,20	2	100,00
13	QUÉ	204	1,07	2	100,00
14	UN	200	1,05	2	100,00
15	POR	193	1,01	2	100,00
16	LE	167	0,87	2	100,00
17	SU	162	0,85	2	100,00
18	MI	152	0,80	2	100,00
19	LOS	151	0,79	2	100,00
20	HA	141	0,74	2	100,00
21	UNA	136	0,71	2	100,00
22	CON	125	0,65	2	100,00
23	SI	116	0,61	2	100,00
24	MÁS	112	0,59	2	100,00
25	PARA	108	0,56	2	100,00
26	ESTÁ	105	0,55	2	100,00
27	DEL	104	0,54	2	100,00
28	PERO	97	0,51	2	100,00
29	AL	93	0,49	2	100,00
30	HE	87	0,46	2	100,00
31	LAS	83	0,43	2	100,00
32	SÍ	83	0,43	2	100,00
33	COMO	81	0,42	2	100,00
34	USTED	79	0,41	1	50,00
35	SEÑOR	75	0,39	2	100,00
36	ESO	73	0,38	2	100,00
37	TE	65	0,34	2	100,00
38	YO	65	0,34	2	100,00
39	AQUÍ	57	0,30	2	100,00
40	TIENE	57	0,30	2	100,00

frequency alphabetical statistics filenames notes
4,070 entries Row 1 OUE

Fig. 6 Frecuencia de palabras en archivos de subtítulos

N	Word	Freq.	%	Texts	% Lemmas
1	NO	372	2,97	2	100,00
2	DE	324	2,59	2	100,00
3	EL	324	2,59	2	100,00
4	QUE	322	2,57	2	100,00
5	LA	304	2,43	2	100,00
6	Y	303	2,42	2	100,00
7	A	255	2,04	2	100,00
8	ES	172	1,37	2	100,00
9	EN	165	1,32	2	100,00
10	ME	149	1,19	2	100,00
11	SE	144	1,15	2	100,00
12	UN	142	1,13	2	100,00
13	SU	135	1,08	2	100,00
14	MI	128	1,02	2	100,00
15	LO	127	1,01	2	100,00
16	QUÉ	118	0,94	2	100,00
17	CON	116	0,93	2	100,00
18	POR	116	0,93	2	100,00
19	LOS	106	0,85	2	100,00
20	PERO	91	0,73	2	100,00
21	AL	85	0,68	2	100,00
22	LE	82	0,66	2	100,00
23	SI	73	0,58	2	100,00
24	DEL	72	0,58	2	100,00
25	COMO	68	0,54	2	100,00
26	LAS	63	0,50	2	100,00
27	UNA	63	0,50	2	100,00
28	K	62	0,50	1	50,00
29	PARA	62	0,50	2	100,00
30	TE	56	0,45	2	100,00
31	ESTÁ	54	0,43	2	100,00
32	SÍ	53	0,42	2	100,00
33	MÁS	49	0,39	2	100,00
34	TU	47	0,38	2	100,00
35	VD	47	0,38	1	50,00
36	HA	42	0,34	2	100,00
37	ESTE	41	0,33	2	100,00
38	TODO	39	0,31	2	100,00
39	YA	39	0,31	2	100,00
40	TODOS	36	0,29	2	100,00

frequency alphabetical statistics filenames notes
3,309 entries Row 1 NO

Fig. 7 Frecuencia de palabras en archivos de sobretítulos

N	Word	Freq.	%	Texts	% Lemmas	Set
1	NO	626	3,27	2	100,00	
2	QUÉ	204	1,07	2	100,00	
3	MÁS	112	0,59	2	100,00	
4	ESTÁ	105	0,55	2	100,00	
5	SÍ	83	0,43	2	100,00	
6	COMO	81	0,42	2	100,00	
7	SEÑOR	75	0,39	2	100,00	
8	ESO	73	0,38	2	100,00	
9	YO	65	0,34	2	100,00	
10	AQUÍ	57	0,30	2	100,00	
11	TIENE	57	0,30	2	100,00	
12	TODO	55	0,29	2	100,00	
13	YA	51	0,27	2	100,00	
14	ESTE	46	0,24	2	100,00	
15	QUIÉN	46	0,24	2	100,00	
16	HAY	44	0,23	2	100,00	
17	TODOS	43	0,22	2	100,00	
18	NADA	42	0,22	2	100,00	
19	SER	41	0,21	2	100,00	
20	ASÍ	40	0,21	2	100,00	
21	CÓMO	40	0,21	2	100,00	
22	CUANDO	40	0,21	2	100,00	
23	ESTA	40	0,21	2	100,00	
24	HOMBRE	37	0,19	2	100,00	
25	MUY	37	0,19	2	100,00	
26	AHORA	36	0,19	2	100,00	
27	BIEN	36	0,19	2	100,00	
28	NOCHE	36	0,19	2	100,00	
29	PUEDE	36	0,19	2	100,00	
30	TENGO	36	0,19	2	100,00	
31	VERDAD	36	0,19	2	100,00	
32	DECIR	34	0,18	2	100,00	
33	SON	33	0,17	2	100,00	
34	QUIERE	32	0,17	2	100,00	
35	DICHO	31	0,16	2	100,00	
36	TIEMPO	31	0,16	2	100,00	
37	ESTOY	30	0,16	2	100,00	
38	TRIBUNAL	30	0,16	1	50,00	
39	HASTA	28	0,15	2	100,00	

frequency | alphabetical | statistics | filenames | notes
4.004 entries Row 1 NO

Fig. 8 Frecuencia de palabras en archivos de subtítulos con lista de exclusión

N	Word	Freq.	%	Texts	% Lemmas	Set
1	NO	372	2,97	2	100,00	
2	QUÉ	118	0,94	2	100,00	
3	COMO	68	0,54	2	100,00	
4	K	62	0,50	1	50,00	
5	ESTÁ	54	0,43	2	100,00	
6	SÍ	53	0,42	2	100,00	
7	MÁS	49	0,39	2	100,00	
8	VD	47	0,38	1	50,00	
9	ESTE	41	0,33	2	100,00	
10	TODO	39	0,31	2	100,00	
11	YA	39	0,31	2	100,00	
12	TODOS	36	0,29	2	100,00	
13	QUIÉN	35	0,28	2	100,00	
14	ASÍ	32	0,26	2	100,00	
15	NADA	31	0,25	2	100,00	
16	AQUÍ	30	0,24	2	100,00	
17	BIEN	30	0,24	2	100,00	
18	HASTA	30	0,24	2	100,00	
19	SER	29	0,23	2	100,00	
20	MACBETH	28	0,22	1	50,00	
21	AHORA	27	0,22	2	100,00	
22	HOMBRE	27	0,22	2	100,00	
23	HE	26	0,21	2	100,00	
24	SEÑOR	26	0,21	2	100,00	
25	SON	26	0,21	2	100,00	
26	BANQUO	25	0,20	1	50,00	
27	SR	25	0,20	1	50,00	
28	ESTA	24	0,19	2	100,00	
29	HAY	24	0,19	2	100,00	
30	REY	24	0,19	1	50,00	
31	SANGRE	24	0,19	1	50,00	
32	TIEMPO	24	0,19	2	100,00	
33	TIENE	24	0,19	2	100,00	
34	TENGO	23	0,18	2	100,00	
35	LEY	22	0,18	1	50,00	
36	PUEDE	22	0,18	2	100,00	
37	VA	22	0,18	2	100,00	
38	ALGO	21	0,17	2	100,00	
39	NOCHE	21	0,17	2	100,00	

frequency | alphabetical | statistics | filenames | notes
3.249 entries Row 1 NO

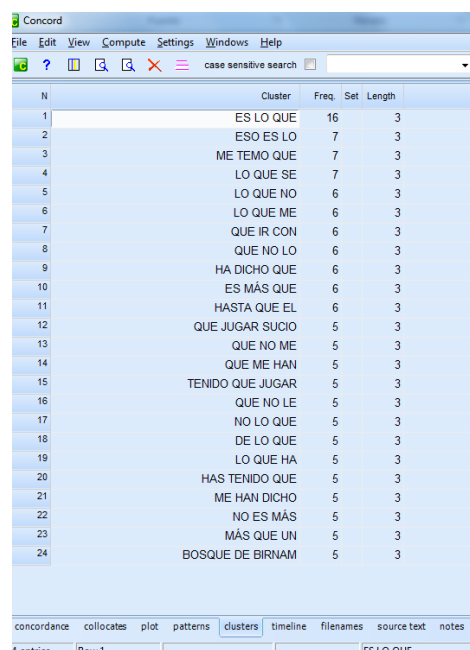
Fig. 9 Frecuencia de palabras en archivos de sobretítulos con lista de exclusión

Tanto las listas de palabras con frecuencias de palabras en las que se incluyen las palabras con contenido gramatical como aquellas en las que se excluyen (mediante las listas de exclusión) nos ofrecen información sobre los procesos de traducción empleados. En el primer caso, las figuras 4, 5, 6 y 7 muestran la preeminencia de las palabras con contenido gramatical como articuladoras del discurso. Abundan los artículos definidos (tienen una frecuencia de uso mayor que los indefinidos en todos los casos), el pronombre relativo *que*, la conjunción copulativa *y*, las preposiciones (*de*, *a*, *en*) y los pronombres personales. Todas estas palabras gramaticales aparecen con una frecuencia de más del 1 %, al igual que el adverbio de negación *no*. Del mismo modo, aparece con gran frecuencia el verbo *ser* en la forma conjugada de tercera persona de singular de presente de indicativo.

Las diferencias entre los archivos de subtítulos y de sobretítulos son mínimas en lo relativo a las palabras con mayor frecuencia de uso: las palabras con una frecuencia

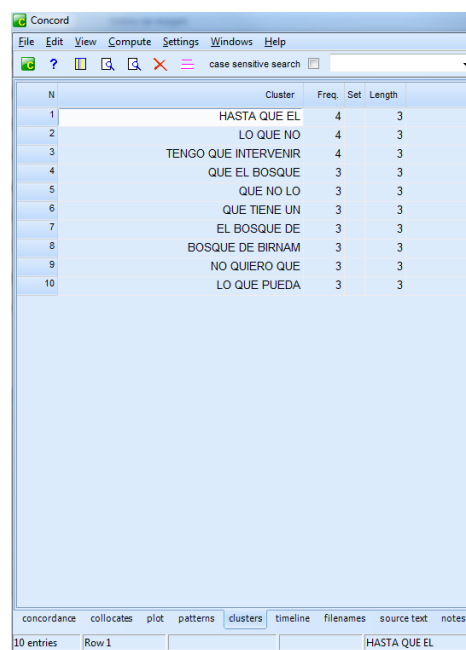
de uso superior al 1 % son prácticamente las mismas y, en cualquier caso, salvo el adverbio de negación, son palabras gramaticales que estructuran el discurso y permiten ponerlo en relación con los elementos textuales internos y externos, como el texto original y las referencias deícticas de la narración audiovisual (por ejemplo, en el caso de los pronombres personales). Sin embargo sí que existe una diferencia notable entre subtítulos y sobretítulos: en el subtítulo, se ha empleado el pronombre relativo *que* con una frecuencia del 3,78 %, mientras que en el sobretítulo esta frecuencia cae hasta el 2,57 %; igualmente, en el subtítulo se emplea la conjunción copulativa y con una frecuencia del 1,97 %, mientras que en el sobretítulo esta frecuencia es del 2,42 %.

Este dato muestra que, en el corpus seleccionado (en los archivos correspondientes a las obras completas), se recurre más a la subordinación en el subtítulo que en el sobretítulo. La herramienta Concord del programa WordSmith permite extraer los grupos más recurrentes en los que aparece una palabra, en este caso el pronombre relativo *que*. Las figuras 10 y 11 a continuación muestran los *clusters* más recurrentes formados con *que*.



N	Cluster	Freq	Set	Length
1	ES LO QUE	16	3	
2	ESO ES LO	7	3	
3	ME TEMO QUE	7	3	
4	LO QUE SE	7	3	
5	LO QUE NO	6	3	
6	LO QUE ME	6	3	
7	QUE IR CON	6	3	
8	QUE NO LO	6	3	
9	HA DICHO QUE	6	3	
10	ES MÁS QUE	6	3	
11	HASTA QUE EL	6	3	
12	QUE JUGAR SUCIO	5	3	
13	QUE NO ME	5	3	
14	QUE ME HAN	5	3	
15	TENIDO QUE JUGAR	5	3	
16	QUE NO LE	5	3	
17	NO LO QUE	5	3	
18	DE LO QUE	5	3	
19	LO QUE HA	5	3	
20	HAS TENIDO QUE	5	3	
21	ME HAN DICHO	5	3	
22	NO ES MÁS	5	3	
23	MÁS QUE UN	5	3	
24	BOSQUE DE BIRNAM	5	3	

Fig. 10 Clusters formados por *que* en archivos de subtítulos



N	Cluster	Freq	Set	Length
1	HASTA QUE EL	4	3	
2	LO QUE NO	4	3	
3	TENGO QUE INTERVENIR	4	3	
4	QUE EL BOSQUE	3	3	
5	QUE NO LO	3	3	
6	QUE TIENE UN	3	3	
7	EL BOSQUE DE	3	3	
8	BOSQUE DE BIRNAM	3	3	
9	NO QUIERO QUE	3	3	
10	LO QUE PUEDA	3	3	

Fig. 11 Clusters formados por *que* en archivos de sobretítulos

En el caso del subtítulo, el pronombre relativo *que* aparece introduciendo oraciones subordinadas y de relativo. En el caso del sobretítulo, sin embargo, aparecen algunos *clusters* en los que los elementos formantes están cargados de

contenido léxico, como *tengo que intervenir, el bosque de o bosque de Birnam* (también presente en el subtítulo). Parece, pues, que en el sobretítulo se ha optado por limitar el uso de la subordinación y que se ha recurrido a ella en contadas ocasiones necesarias para la comprensión de la trama narrativa (en este caso, coincide con una cita que aparece en estilo directo e indirecto: «No temas hasta *que* el bosque de Birnam llegue a Dunsinane», *Macbeth*).

Del mismo modo, el empleo de la conjunción copulativa *y* es ligeramente distinto. Aunque aparezca más veces en los archivos —más largos y con mayor cantidad de palabras— de subtítulos que en los archivos de sobretítulos, la frecuencia de uso es mayor en el sobretítulo que en el subtítulo (2,42 % frente al 1,97 %). En el caso del subtítulo hay un claro desequilibrio entre las estructuras subordinadas y las coordinadas, con una frecuencia de uso de 3,78 % de *que* frente a 1,97 % de *y*. En el caso del sobretítulo, las frecuencias de uso están más igualadas con 2,57 % y 2,42 % respectivamente.

Una vez estudiadas las diferencias más significativas de índole gramatical, es conveniente proceder al estudio de los archivos del corpus excluyendo esta categoría de palabras para poder resaltar los fenómenos destacables desde un punto de vista léxico que puedan dar indicaciones sobre los procesos de traducción. Los resultados se ofrecen más arriba en las figuras 8 y 9.

De nuevo, aparecen grandes similitudes entre el subtítulo y el sobretítulo, como la presencia destacada del adverbio de negación *no*, ya por la naturaleza de las obras traducidas (en las que los personajes principales luchan contra un destino que no aceptan), ya por ser un marcador discursivo muy utilizado en estas dos modalidades por su carácter conciso e inequívoco, o la presencia en los primeros puestos de la lista de prácticamente las mismas palabras. Sin embargo, existen algunas diferencias entre ambas listas de palabras.

Una de las diferencias más llamativas tiene que ver con la frecuencia de aparición de nombres propios, vocativos y el sustantivo *hombre*, que hace referencia a la lucha interna de los personajes principales de las dos obras. Así, en el archivo de sobretítulos (figura 9), aparecen, entre las primeras 40 palabras con mayor frecuencia de uso, las palabras *K*, *Vd.*, *Macbeth*, *hombre*, *señor*, *Banquo* y *rey*. En el archivo correspondiente a los subtítulos (figura 8), entre las 40 palabras con mayor frecuencia de uso, solo

aparecen *señor* y *hombre*. La explicación a este fenómeno quizá resida en el hecho de que en los archivos de sobretítulos se ha optado por delimitar de forma clara e inconfundible las referencias externas que permitan ceñir el discurso a los elementos esenciales (los protagonistas de las obras Josef K, Macbeth y Banquo y sus cargos o funciones dentro de la narración: hombre, señor, rey). Así, *Banquo* aparece en la versión sobretitulada 25 veces mientras que en la versión subtitulada solo 16. Del mismo modo, *K* aparece 62 veces en los sobretítulos frente a 22 veces en los subtítulos. Parece clara la tendencia, en el sobretitulado, a referenciar de forma explícita los elementos narrativos principales.

Otro dato que arrojan estas dos figuras es el empleo, en sobretitulado, de formas abreviadas, como *Vd.*, *Sr.* o *Srta.*, más adelante. En la figura 8, correspondiente al subtítulo, no aparece ninguna abreviatura entre las formas más empleadas (*Srta.* aparece más adelante, en el puesto 97, con una frecuencia de uso de 0,09 %, *Sr.* aparece en el puesto 126, con una frecuencia de uso del 0,07 %, seguido de *Sra.*, mientras que *Vd.* no aparece). Llama la atención que en el sobretitulado las abreviaturas tengan una mayor frecuencia de uso, probablemente por el ahorro de caracteres que suponen pero también por la naturaleza del texto audiovisual al que se refieren: mientras que *Vd.* o *Sr.* tienen unas frecuencias de uso de 0,47 % y 0,20 % respectivamente, *Srta.* tiene una frecuencia de uso de 0,02 %; esto se debe a que, de nuevo, los personajes principales de ambas obras son masculinos, por lo que se abunda en la explicitación de las referencias personales de los personajes más relevantes.

Por último, la herramienta Concord nos permite ver cuáles son los contextos de uso de las palabras que conforman las listas de palabras. Así, en las figuras 12 y 13 a continuación se ofrecen los *clusters* formados por *Sr.* en los archivos de subtítulos y sobretítulos respectivamente.

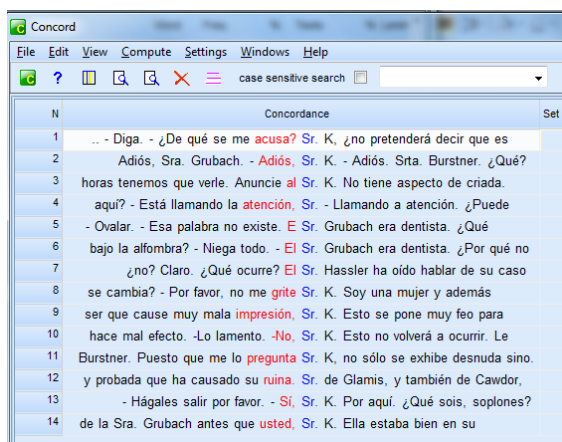


Fig. 12 *Clusters* formados por *Sr.* en archivos de subtítulos

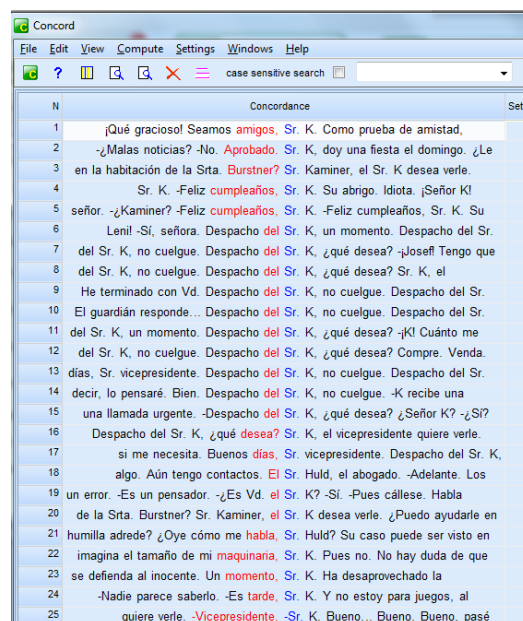


Fig. 13 *Clusters* formados por *Sr.* en archivos de sobretítulos

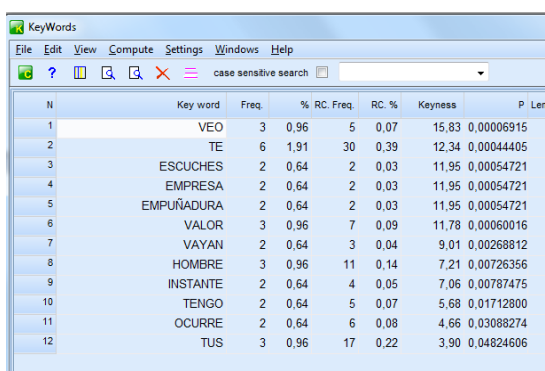
Una vez más, se pueden apreciar algunas diferencias entre el subtítulado y el sobretítulado. En el sobretítulado, la abreviatura *Sr.* siempre se utiliza como parte de un vocativo y seguido del nombre propio al que acompaña, nunca como sustituto de la palabra *señor* en forma aislada, como es el caso en el subtítulado (en el uso que aparece en la posición 12 en la figura 12).

5.1.1.3. Palabras clave (*KeyWords*)

La herramienta *KeyWords* de *Wordsmith* puede ser útil para el análisis léxico aplicado al estudio de las traducciones de los fragmentos. Esta herramienta ofrece una lista de palabras clave extraídas de un corpus en relación con un corpus mayor. En este caso, si sometemos cada uno de los fragmentos que componen el corpus de estudio a la herramienta *KeyWords*, obtendremos un listado de las palabras clave en cada uno de los fragmentos. La comparación de las palabras clave entre fragmentos de las obras subtítuladas y sobretituladas arrojará luz sobre algunas de las técnicas de traducción empleadas y, sobre todo, sobre el enfoque dado a las traducciones en cada uno de los casos. Es necesario, pues, proceder al estudio pormenorizado de las palabras clave en los distintos fragmentos de cada una de las obras estudiadas.

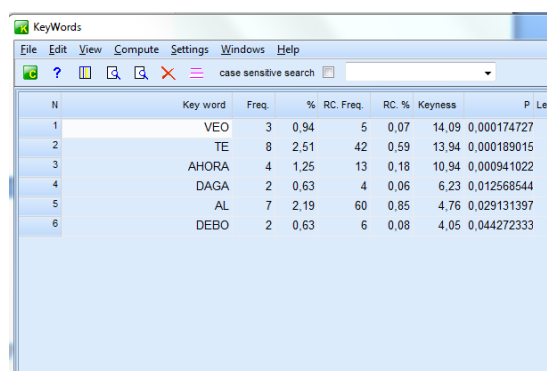
5.1.1.3.1. Palabras clave en *Macbeth*

Para obtener las palabras clave en cada uno de los fragmentos que componen el corpus de estudio, se debe comparar dicho fragmento con un corpus de referencia, en este caso el archivo completo de subtítulos o sobretítulos –en función del fragmento estudiado. En las siguiente figuras, se ofrecen las listas de palabras clave en cada uno de los fragmentos, comparando los archivos de subtítulos y de sobretítulos.



N	Key word	Freq.	% RC. Freq.	RC. %	Keyness	P Len
1	VEO	3	0,96	5	0,07	15,83 0,00006915
2	TE	6	1,91	30	0,39	12,34 0,00044405
3	ESCUCHES	2	0,64	2	0,03	11,95 0,00054721
4	EMPRESA	2	0,64	2	0,03	11,95 0,00054721
5	EMPUÑADURA	2	0,64	2	0,03	11,95 0,00054721
6	VALOR	3	0,96	7	0,09	11,78 0,00060016
7	VAYAN	2	0,64	3	0,04	9,01 0,00268812
8	HOMBRE	3	0,96	11	0,14	7,21 0,00726356
9	INSTANTE	2	0,64	4	0,05	7,06 0,00787475
10	TENGO	2	0,64	5	0,07	5,68 0,01712800
11	OCURRE	2	0,64	6	0,08	4,66 0,03088274
12	TUS	3	0,96	17	0,22	3,90 0,04824606

Fig. 14 Palabras clave en MB_VMF_TXT_1



N	Key word	Freq.	% RC. Freq.	RC. %	Keyness	P Len
1	VEO	3	0,94	5	0,07	14,09 0,000174727
2	TE	8	2,51	42	0,59	13,94 0,000189015
3	AHORA	4	1,25	13	0,18	10,94 0,000941022
4	DAGA	2	0,63	4	0,06	6,23 0,012568544
5	AL	7	2,19	60	0,85	4,76 0,029131397
6	DEBO	2	0,63	6	0,08	4,05 0,044272333

Fig. 15 Palabras clave en MB_CBJ_TXT_1_2

El análisis del primer fragmento de estudio revela que, en ambos casos, existen dos palabras altamente relevantes, *veo* y *te*. Este hecho confirma el tratamiento similar que en ambas traducciones se ha dado a la traducción del fragmento original, en el que, además, se establece una relación directa entre el personaje principal y el objeto de la visión que está teniendo (*te veo*).

Llama la atención, sin embargo, que en el archivo de sobretítulos aparezcan solo seis palabras clave frente a las 12 del archivo de subtítulos. Esto se debe a que las palabras consideradas como clave lo son porque su frecuencia de aparición en el fragmento seleccionado es distinta –y por ello, relevante– a la frecuencia de aparición que tienen en el corpus de referencia. Así, palabras como *valor* u *hombre*, consideradas clave en el archivo de subtítulos, no aparecen en la lista de palabras clave del archivo de sobretítulos a pesar de sí formar parte del mismo (ambas aparecen dos veces en el archivo MB_CBJ_TXT_1_2). Mientras que en el archivo de sobretítulos aparecen las mismas palabras que en el archivo de subtítulos, estas no se consideran destacadas dentro del fragmento; esto se debe a que aparecen en más ocasiones en el corpus de referencia, por lo que aunque en el fragmento no se consideran palabras clave, sí

deberían serlo en el archivo completo de sobretítulos. El hecho de que en el archivo de subtítulos aparezcan estas palabras destacadas como clave nos indica que no aparecen, o aparecen con menos frecuencia, en el corpus de referencia, por lo que o bien se han omitido, cosa improbable puesto que ambas obras parten de un mismo texto original, o aparecen en el corpus de referencia en forma de sinónimos. Así, mientras que en el sobretitulado algunas palabras clave –como, en este caso, *valor* y *hombre*, íntimamente ligadas a la progresión narrativa en *Macbeth*– no son consideradas como clave en algún fragmento, en el subtítulado sí. Cabe deducir que en el sobretitulado estas palabras, que son clave para la progresión narrativa y la trama argumental pero no lo son para el análisis estadístico, aparecen continuamente en el corpus de referencia como una letanía léxica que guía la traducción, como un apoyo léxico que indica al espectador los conceptos clave de la obra.

Otro aspecto relevante del estudio de estos dos fragmentos es la diferencia existente entre el tratamiento léxico del elemento escénico protagonista de la escena: la daga que se aparece a Macbeth. En el caso de los subtítulos, *daga* no es una palabra clave, mientras que sí lo es *empuñadura*. En el caso de los sobretítulos se da el caso contrario, *daga* es considerada clave pero no *empuñadura*. Esto se debe a que en el archivo de subtítulos *empuñadura* aparece en dos ocasiones por una sola recurrencia de *daga*, mientras que en el archivo de sobretítulos las cifras se invierten. En el subtítulado se ha optado por emplear un sinónimo de *daga* (*puñal*) y en el archivo de sobretítulos se ha suprimido la segunda alusión a la empuñadura.

Subtítulos	Sobretítulos
¿O eres tan solo un <i>puñal</i> en mi mente?	¿Eres una <i>daga</i> mental, una creación de mi enfebrecido cerebro?
Una imagen falsa que surge de mi cerebro oprimido por la fiebre...	
Subtítulos	Sobretítulos
Y también en tu hoja y <i>empuñadura</i> las gotas de sangre...	De la hoja caen gotas de sangre que no estaban antes.
...que antes no estaban.	

Tabla 5 Comparación de subtítulos y sobretítulos en el primer fragmento de *Macbeth*

Una vez más, en el sobretitulado se ha preferido mantener una misma unidad léxica para una misma realidad narrativa, del mismo modo que se ha optado por eliminar la repetición de una expresión, *empuñadura*, secundaria en el discurso narrativo –ya que en esta escena prima la visión de la daga–, tanto por su longitud como para evitar sobrecargar el discurso sobretitulatorio de información no esencial (se hace una mención a la empuñadura en el archivo de subtítulos, pero en los sobretítulos se ha preferido mantener la referencia a la sangre, al crimen que se va a cometer, antes que al espacio físico en el que aparece dicha sangre; se ha mantenido *la hoja* y se ha eliminado *la empuñadura*, por lo que con una sola referencia espacial basta para situar el núcleo informativo, en este caso *la sangre*).

N	Key word	Freq	% RC	Freq	RC	% Keyness	P Lem
1	BUENAS	3	0.67	4	0.05	12.20	0.00047842
2	NOCHES	3	0.67	4	0.05	12.20	0.00047842
3	MAJESTAD	4	0.89	9	0.12	11.39	0.00074018
4	ATRÁS	2	0.44	2	0.03	7.82	0.00517660
5	ESTUVIERA	2	0.44	2	0.03	7.82	0.00517660
6	HACÉIS	2	0.44	2	0.03	7.82	0.00517660
7	MIRA	2	0.44	2	0.03	7.82	0.00517660
8	SENTAOS	2	0.44	2	0.03	7.82	0.00517660
9	VISIONES	2	0.44	2	0.03	7.82	0.00517660
10	QUÉ	8	1.78	51	0.66	5.85	0.01558510
11	TALES	2	0.44	3	0.04	5.72	0.01673329
12	FIN	2	0.44	4	0.05	4.35	0.03704064
13	PUEDES	2	0.44	4	0.05	4.35	0.03704064
14	VERGÜENZA	2	0.44	4	0.05	4.35	0.03704064
15	AQUÍ	3	0.67	11	0.14	4.07	0.04366014

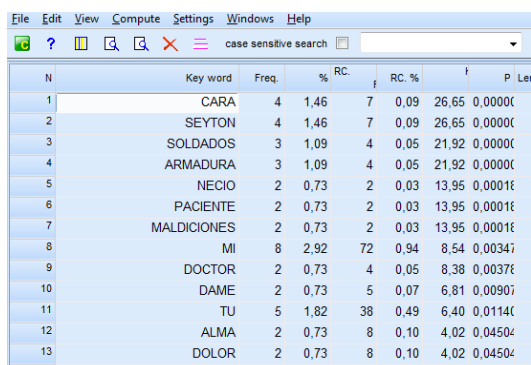
Fig. 16 Palabras clave en MB_VMF_TXT_2

N	Key word	Freq	% RC	Freq	RC	% Keyness	P Lem
1	SENTAOS	4	0.79	4	0.06	17.64	0.0000266534
2	TODOS	8	1.58	26	0.37	12.95	0.0003206225
3	BUENAS	3	0.59	3	0.04	11.78	0.0005976818
4	SALUD	3	0.59	3	0.04	11.78	0.0005976818
5	NOCHES	3	0.59	4	0.06	9.47	0.0020906664
6	AMIGOS	3	0.59	5	0.07	7.75	0.0053721163
7	VETE	3	0.59	5	0.07	7.75	0.0053721163
8	SENTARÉ	2	0.39	2	0.03	6.09	0.0135638611
9	VERGÜENZA	2	0.39	2	0.03	6.09	0.0135638611
10	VEINTE	2	0.39	2	0.03	6.09	0.0135638611
11	ATREVO	2	0.39	2	0.03	6.09	0.0135638611
12	RUEGO	2	0.39	2	0.03	6.09	0.0135638611
13	OS	6	1.18	28	0.40	4.94	0.0263171755
14	TUS	3	0.59	8	0.11	4.55	0.0329837129
15	ME	10	1.97	65	0.92	4.35	0.0370492674
16	BIEN	3	0.59	9	0.13	3.86	0.0494926982
17	QUE	5	0.99	186	2.63	-4.55	0.0330046453

Fig. 17 Palabras clave en MB_CBJ_TXT_2_2

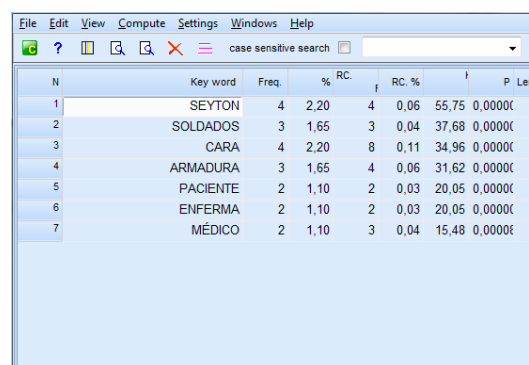
En el siguiente fragmento de estudio, la escena correspondiente al banquete celebrado por Macbeth, encontramos ciertas similitudes entre las palabras clave de los archivos de subtítulos y sobretítulos, reflejadas en las figuras 16 y 17 anteriores. Así, las palabras más destacadas son aquellas que permiten situar la acción: saludos, tratamientos e interacciones entre anfitriones e invitados (*buenas noches*, *majestad*, *amigos*, *sentaos*, *os ruego*). Sin embargo, en el archivo de sobretítulos se abunda más en la interacción del personaje principal con los invitados (*amigos*, *os ruego*) y aparecen dos palabras clave más que en el archivo de subtítulos. Una posible explicación para esto es que el archivo de sobretítulos contiene más palabras que el archivo de subtítulos (507 frente a 450); otra explicación es que, ya por la puesta en escena de la obra, ya por decisión del traductor, en el archivo de sobretítulos se haya decidido primar el contraste entre un personaje que lucha consigo mismo y con su destino durante toda la obra frente a la actitud de este mismo personaje en sociedad.

En ambos archivos aparecen prácticamente las mismas palabras clave (considerando en este caso las palabras con contenido semántico relacionadas con la progresión temática de la obra) a excepción de *visiones*, que aparece en el archivo de subtítulos pero no en el de sobretítulos. Esta palabra se refiere a uno de los momentos clave de la obra, la visión de Banquo durante el banquete, del mismo modo que anteriormente Macbeth tuvo una visión de una daga. En el fragmento anterior, en la visión de la daga, destacaba la palabra *veo*, como síntoma de la relación estrecha entre el personaje y el objeto de la visión que determinará el destino de Macbeth. Sin embargo, en este fragmento, la visión se «externaliza», Macbeth hace partícipe a quienes lo rodean de la visión que ha tenido. El cambio narrativo que se opera es muy relevante y llama la atención que no aparezca una palabra en la lista de palabras clave referida a este momento. Al acudir al archivo de texto correspondiente a los sobretítulos de este fragmento aparece que la palabra *visiones* empleada en el subtítulo corresponde a *escena* en el sobretítulo, una palabra que aparece hasta en cuatro ocasiones en el archivo completo de sobretítulos y que, por lo tanto, no ha sido considerada estadísticamente relevante por la herramienta KeyWords.



N	Key word	Freq.	% RC.	f	RC. %	t	P. Ler
1	CARA	4	1,46	7	0,09	26,65	0,00000
2	SEYTON	4	1,46	7	0,09	26,65	0,00000
3	SOLDADOS	3	1,09	4	0,05	21,92	0,00000
4	ARMADURA	3	1,09	4	0,05	21,92	0,00000
5	NECIO	2	0,73	2	0,03	13,95	0,00010
6	PACIENTE	2	0,73	2	0,03	13,95	0,00010
7	MALDICIONES	2	0,73	2	0,03	13,95	0,00010
8	MI	8	2,92	72	0,94	8,54	0,00347
9	DOCTOR	2	0,73	4	0,05	8,38	0,00370
10	DAME	2	0,73	5	0,07	6,81	0,00907
11	TU	5	1,82	38	0,49	6,40	0,01140
12	ALMA	2	0,73	8	0,10	4,02	0,04504
13	DOLOR	2	0,73	8	0,10	4,02	0,04504

Fig. 18 Palabras clave en MB_VMF_TXT_3



N	Key word	Freq.	% RC.	f	RC. %	t	P. Ler
1	SEYTON	4	2,20	4	0,06	55,75	0,00000
2	SOLDADOS	3	1,65	3	0,04	37,68	0,00000
3	CARA	4	2,20	8	0,11	34,96	0,00000
4	ARMADURA	3	1,65	4	0,06	31,62	0,00000
5	PACIENTE	2	1,10	2	0,03	20,05	0,00000
6	ENFERMA	2	1,10	2	0,03	20,05	0,00000
7	MÉDICO	2	1,10	3	0,04	15,48	0,00000

Fig. 19 Palabras clave en MB_CBJ_TXT_3_2

En el tercer y último fragmento de Macbeth, cuyas palabras clave se recogen en las figuras 18 y 19, aparece una diferencia notable entre el archivo de subtítulos y el archivo de sobretítulos. En el primer caso aparecen hasta 13 palabras clave, mientras que en el segundo caso tan solo aparecen siete. La diferencia de extensión entre ambos archivos (274 palabras en MB_VMF_TXT_3 frente a 182 en MB_CBJ_TXT_3_2) puede explicar esta diferencia.

A pesar de esta diferencia notable, las cuatro primeras palabras clave de ambos archivos son las mismas, aunque aparezcan en un orden ligeramente distinto: *cara*,

Seyton, soldados, armadura. Del mismo modo, las tres palabras clave restantes del archivo de sobretítulos aparecen, ya con la misma forma, ya en forma de sinónimos, en el archivo de subtítulos: *paciente–enferma, médico–doctor.* En ambos fragmentos la traducción recoge los dos núcleos dramáticos de esta escena: Macbeth se prepara para la lucha tras el anuncio de un mensajero de que se acercan los enemigos mientras lady Macbeth agoniza en su lecho de muerte.

Una vez más, el análisis estadístico debe ser completado con un análisis descriptivo de las opciones de traducción empleadas para ver dónde reside la diferencia de traducción en un fragmento que parte de un mismo texto original. En la tabla 6 a continuación se ofrecen los subtítulos y los sobretítulos correspondientes al principio del fragmento estudiado:

Subtítulos	Sobretítulos
Que el diablo te ennegrezca a fuerza de maldiciones , necio de rostro pálido...	¡El diablo te ennegrezca, bellaco de cara lechosa!
¿De dónde sacaste esa cara de ganso?	¿A qué esa cara de ganso?
¡Hay diez mil!	-Hay 10...
- ¿Gansos, villano?	-¿Gansos, memo?
- Soldados , mi señor.	Soldados.
Aráñate la cara y cubre de rojo tu temor, cobarde criatura.	Pellízcate la cara , gallina.
¿Qué soldados, necio ?	¿Qué soldados?

Tabla 6 Subtítulos y sobretítulos iniciales del tercer fragmento de *Macbeth*

En la tabla 6 se han resaltado en negrita las palabras consideradas clave por KeyWords. En esta tabla aparece, de forma clara que, aunque no aparezcan en el listado de palabras clave correspondiente al archivo de sobretítulos, las palabras clave del archivo de subtítulos aparecen reflejadas, de una u otra forma, en el archivo de sobretítulos. Así, *necio*, que no aparece en el archivo de sobretítulos, ha sido remplazado por la expresión despectiva *bellaco de cara lechosa* en el primer sobretítulo y eliminado en el último. Del mismo modo, *maldiciones* ha sido eliminado en el archivo de sobretítulos, posiblemente incorporado a la fuerza ilocutiva del sobretítulo, una maldición en sí mismo. Por lo tanto, aunque el número de palabras clave no sea el

mismo en ambos archivos, sí que lo son los conceptos clave presentes en el fragmento, a pesar de la diferencia notable de extensión entre ambos archivos.

5.1.1.3.2. Palabras clave en *El proceso*

El análisis de las palabras clave en *El proceso* difiere del llevado a cabo en los fragmentos de *Macbeth*. En el segundo caso, el corpus de referencia, la traducción audiovisual completa de la obra, corresponde a un mismo texto original, la obra original de Shakespeare, si bien con algunas adaptaciones, como alteraciones del orden de las escenas o supresiones de algunas réplicas. En el caso de *El proceso*, la adaptación, cinematográfica o dramática, se hace partiendo de un texto original que es una traducción del texto original de Kafka. La traducción audiovisual de esta obra está, por lo tanto, más alejada del texto original primigenio y en cada una de las adaptaciones se han incorporado modificaciones de índole narrativa –como en el caso de las adaptaciones de Shakespeare–, como alteraciones en el orden de los capítulos, pero también de índole lingüística, ya que el texto de partida para cada una de las adaptaciones no es el mismo¹⁰⁶. La figura 20 a continuación ilustra la situación de las traducciones audiovisuales estudiadas con respecto a los textos originales de las obras.

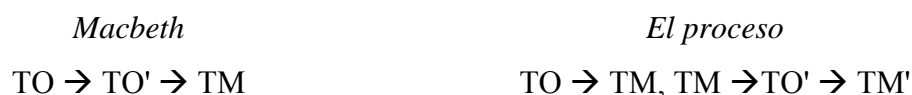


Fig. 20 Grado de alejamiento del TM del TO

Nos encontramos pues, en *El proceso*, con fragmentos más alejados del texto original inicial, no del texto original que supone la adaptación audiovisual para el traductor audiovisual, que en el caso de *Macbeth*. La consecuencia más inmediata de esta situación es que los corpus de referencia empleados para elaborar las listas de palabras clave presentan, en el caso de *El proceso*, más diferencias entre sí de las que

¹⁰⁶ Este extremo se puede observar en el tercer fragmento: se trata, en ambos casos, de la parábola del hombre que pretende entrar en la Ley. Ambas adaptaciones, a pesar de presentar pasajes casi idénticos, contienen divergencias que nos hacen pensar que el texto de partida de las adaptaciones es distinto: en el caso de Welles, el personaje que guarda la puerta es un *guard* mientras que en el caso de la adaptación de Synaesthetic Theatre se trata de un *doorkeeper*. Otras leves diferencias confirman esta idea: *begging admittance to the Law*, en Welles, *this man [...] asks for admittance to the Law*, en Synaesthetic Theatre.

presentan los corpus de referencia de *Macbeth*. En *Macbeth*, la traducción audiovisual, subtítulo o sobretítulo, se ha hecho partiendo del texto original de Shakespeare, si bien con algunas adaptaciones que no afectan a las unidades traductológicas originales. En *El proceso*, la traducción audiovisual se ha hecho partiendo de dos textos originales distintos que son, a su vez, traducciones del texto original inicial de Kafka.

Aún así, creemos que el estudio de las palabras clave en los fragmentos de *El proceso* puede arrojar luz tanto sobre el proceso de subtítulo como sobre el de sobretítulo, por lo que a continuación se ofrecen, en las figuras 21 a 26, los resultados arrojados por KeyWords.

N	Key word	Freq.	% RC. Freq.	RC. %	Keyness	P. Lemm
1	BROCHA	3	0,91	3	0,03	33,17 0,000000005
2	GORDA	3	0,91	3	0,03	33,17 0,000000005
3	JUEZ	5	1,51	20	0,17	21,15 0,00004241
4	PINTOR	3	0,91	6	0,05	20,55 0,00005818
5	INSTRUCCIÓN	3	0,91	6	0,05	20,55 0,00005818
6	CONTESTADO	2	0,60	2	0,02	17,62 0,00026961
7	SABEN	2	0,60	2	0,02	17,62 0,00026961
8	DETENCIÓN	2	0,60	3	0,03	13,53 0,000234500
9	MISMA	2	0,60	3	0,03	13,53 0,000234500
10	INTERROGATORIO	2	0,60	3	0,03	13,53 0,000234500
11	SEÑA	2	0,60	3	0,03	13,53 0,000234500
12	OS	3	0,91	11	0,10	11,61 0,00065249
13	INOCENTE	2	0,60	4	0,03	10,82 0,001006188
14	HAN	5	1,51	35	0,31	10,46 0,001220197
15	BASTA	2	0,60	6	0,05	7,44 0,006369850
16	RAZÓN	2	0,60	7	0,06	6,33 0,011887074
17	LES	2	0,60	8	0,07	5,44 0,019664613
18	DE	18	5,44	367	3,21	4,38 0,036376524

Fig. 21 Palabras clave en PR_STL_TXT_1

N	Key word	Freq.	% RC. Freq.	RC. %	Keyness	P. Lemmas
1	INTERROGATORIO	3	0,80	3	0,06	12,38 0,00043401
2	ORGANIZACIÓN	3	0,80	3	0,06	12,38 0,00043401
3	MAQUINARIA	2	0,53	2	0,04	6,41 0,01132111
4	TOMO	2	0,53	2	0,04	6,41 0,01132111
5	HABLAN	2	0,53	2	0,04	6,41 0,01132111
6	GRAN	2	0,53	2	0,04	6,41 0,01132111
7	ACUSADO	3	0,80	7	0,13	5,73 0,01665192
8	PERO	8	2,14	45	0,83	5,29 0,02148906
9	ESTA	3	0,80	8	0,15	4,86 0,02752977
10	PINTOR	2	0,53	3	0,06	4,61 0,03170558
11	DETRÁS	2	0,53	3	0,06	4,61 0,03170558

Fig. 22 Palabras clave en PR_SNT_TXT_1

N	Key word	Freq.	% RC. f	RC. %	Keyness	P. L
1	ENFERMO	5	1,19	3	0,06	28,99 0,0000000699
2	TE	8	1,90	14	0,26	24,04 0,0000009402
3	ALBERT	4	0,95	2	0,04	23,62 0,0000011720
4	HASSLER	2	0,48	0		13,83 0,0002003501
5	ENFERMERA	2	0,48	0		13,83 0,0002003501
6	MEDIO	2	0,48	0		13,83 0,0002003501
7	MAX	2	0,48	0		13,83 0,0002003501
8	JOSEFA	2	0,48	0		13,83 0,0002003501
9	CUIDAS	2	0,48	0		13,83 0,0002003501
10	CONSULTARME	2	0,48	0		13,83 0,0002003501
11	CONTACTO	2	0,48	0		13,83 0,0002003501
12	CASO	4	0,95	5	0,09	13,62 0,0002234637
13	BUENA	3	0,71	3	0,06	10,74 0,0010503285
14	AMIGOS	3	0,71	3	0,06	10,74 0,0010503285
15	DE	21	5,00	126	2,32	10,40 0,0012627435
16	LENI	5	1,19	12	0,22	9,54 0,0020102933
17	OTRA	2	0,48	1	0,02	8,27 0,0040281024
18	TIENES	2	0,48	1	0,02	8,27 0,0040281024
19	TODA	2	0,48	1	0,02	8,27 0,0040281024
20	AQUÍ	5	1,19	14	0,25	7,81 0,0051997458
21	HABLAR	3	0,71	5	0,09	6,98 0,0082536470
22	ESTÁ	7	1,67	29	0,53	6,45 0,0111146234
23	ANTES	2	0,48	2	0,04	5,53 0,0186805576
24	QUIÉN	4	0,95	12	0,22	5,21 0,0224436000
25	VIENE	2	0,48	3	0,06	3,92 0,0477727912

Fig. 23 Palabras clave en PR_STL_TXT_2

N	Key word	Freq.	% RC. f	RC. %	Keyness	P. Lem
1	AMIGO	4	1,59	7	0,13	19,53 0,00000099
2	SOBRINO	3	1,19	4	0,07	16,20 0,0000568
3	LENI	4	1,59	12	0,22	11,53 0,0006829
4	SECRETARIO	2	0,79	2	0,04	10,34 0,0013011
5	ALBERT	2	0,79	2	0,04	10,34 0,0013011
6	CÍRCULOS	2	0,79	2	0,04	10,34 0,0013011
7	TRIBUNALES	2	0,79	3	0,06	7,73 0,0054332
8	ENFERMO	2	0,79	3	0,06	7,73 0,0054332
9	BUENA	2	0,79	3	0,06	7,73 0,0054332
10	CÓMO	3	1,19	11	0,20	5,98 0,0144913
11	VIEJO	2	0,79	5	0,09	4,78 0,0287255
12	HABLAR	2	0,79	5	0,09	4,78 0,0287255

Fig. 24 Palabras clave en PR_SNT_TXT_2

N	Key word	Freq.	% RC	Freq. RC	% Keyness	P Lemmas
1	GUARDIÁN	10	3,58	15	0,28	59,32 0,0000000
2	HOMBRE	7	2,51	16	0,29	27,19 0,0000001
3	NADIE	3	1,08	3	0,06	17,51 0,0000286
4	MÁS	6	2,15	21	0,39	14,02 0,0001810
5	PUERTA	4	1,43	9	0,17	13,64 0,0002219
6	PERMISO	2	0,72	1	0,02	13,16 0,0002858
7	EL	15	5,38	111	2,04	12,19 0,0004812
8	AÑOS	3	1,08	6	0,11	10,18 0,0014206
9	SALA	2	0,72	2	0,04	9,17 0,0024557
10	ESPERA	3	1,08	7	0,13	8,73 0,0031240
11	TODO	4	1,43	14	0,26	8,25 0,0040779
12	PULGAS	2	0,72	3	0,06	6,80 0,0091105
13	ENTRAR	2	0,72	4	0,07	5,24 0,0221179
14	PODEROSO	2	0,72	4	0,07	5,24 0,0221179
15	HACE	2	0,72	4	0,07	5,24 0,0221179
16	LEY	4	1,43	22	0,40	4,14 0,0418341

Fig. 25 Palabras clave en PR_STL_TXT_3

N	Key word	Freq.	% RC	Freq. RC	% Keyness	P Lemmas
1	GUARDIÁN	10	4,08	15	0,28	69,07 0,0000000
2	HOMBRE	7	2,86	16	0,29	32,10 0,0000000
3	PUERTA	5	2,04	9	0,17	26,35 0,0000002
4	PULGAS	3	1,22	3	0,06	20,31 0,0000065
5	ADMITIDO	3	1,22	4	0,07	16,75 0,0000426
6	PREGUNTA	3	1,22	6	0,11	12,03 0,0005233
7	SER	4	1,63	13	0,24	10,95 0,0009369
8	CADA	2	0,82	2	0,04	10,69 0,0010795
9	LEY	5	2,04	22	0,40	10,04 0,0015347
10	DURANTE	2	0,82	3	0,06	8,00 0,0046680
11	EL	12	4,90	111	2,04	7,73 0,0054215
12	TODOS	3	1,22	10	0,18	7,03 0,0080203
13	DICE	2	0,82	4	0,07	6,23 0,0125561
14	PODEROSO	2	0,82	4	0,07	6,23 0,0125561
15	ENTRAR	2	0,82	4	0,07	6,23 0,0125561
16	MOMENTO	2	0,82	5	0,09	4,98 0,0256893
17	AL	4	1,63	25	0,46	4,25 0,0392260
18	CAMPO	2	0,82	6	0,11	4,05 0,0442332
19	AÑOS	2	0,82	6	0,11	4,05 0,0442332

Fig. 26 Palabras clave en PR_SNT_TXT_3

Las figuras 21 y 22 arrojan las palabras clave correspondientes a los archivos de subtítulos y sobretítulos del primer fragmento estudiado. El archivo de subtítulos presenta un número de palabras clave mayor que el archivo de sobretítulos, a pesar de tener este último una extensión mayor (374 palabras frente a las 331 palabras del archivo de subtítulos). La respuesta a esta divergencia se puede explicar por la naturaleza de la adaptación de la obra original inicial llevada a cabo en cada una de las adaptaciones audiovisuales.

En la versión cinematográfica, la escena representada en el primer fragmento, el interrogatorio público de Josef K., se limita prácticamente a un monólogo del personaje protagonista que acusa al juez, y por ende al sistema, de haber cometido un error. Esto explica la presencia de palabras clave como *juez*, *instrucción* (en la expresión *juez de instrucción*), *pintor* [de] *brocha gorda*, *contestado* e *inocente*.

En la versión dramática, se produce un diálogo más extenso entre el juez y Josef K. Aparecen palabras clave relacionadas con los mismos sucesos narrativos que en la versión cinematográfica, ya idénticos, *interrogatorio*, ya relacionados semánticamente: *inocente* en PR_STL_TXT_1, *acusado* en PR_SNT_TXT_1. Es notable también que en el archivo de subtítulos aparecen las expresiones *juez de instrucción* (en tres ocasiones) y *juez* (en dos ocasiones) y *pintor de brocha gorda* (en tres ocasiones), mientras que en el archivo de sobretítulos solo aparece *juez* (se omite *de instrucción*) y aparecen una vez *pintor de brocha gorda* y *pintor*. Cabe pensar que en el caso del sobretitulado se ha optado por ofrecer al espectador núcleos informativos esenciales de forma no redundante: así, no se ha creído oportuno añadir el sintagma nominal *de instrucción* a *juez*, por ser deducible del contexto, y solo se ha delimitado la

supuesta ocupación de Josef K. (pintor *de brocha gorda*) una vez, recurriendo a la elipsis en la referencia posterior.

Las figuras 23 y 24 abundan en la distinta naturaleza de las adaptaciones realizadas de la obra original. Mientras que en PR_STL_TXT_2 aparecen palabras clave relacionadas con la salud del abogado (el personaje central de la escena) como *enfermo*, *enfermera* y *cuidas*, en PR_SNT_TXT_2 solo hay una palabra clave referida al estado de salud del abogado: *enfermo*. En efecto, las palabras clave del fragmento sobretitulado están relacionadas con las relaciones personales y el tribunal (*amigo*, *sobrino*, *Leni*, *Albert*, *secretario*, *tribunales*). El fragmento sobretitulado, más breve –con 252 palabras– que el fragmento subtítuloado –420 palabras– se centra en la trama argumental principal: la búsqueda de soluciones de Josef K. al problema judicial en el que está inmerso, si bien también hace alusión a la trama argumental secundaria, el abogado y su estado de salud. El fragmento subtítuloado abunda más en la trama argumental secundaria que el fragmento sobretítuloado, pero también hace hincapié en la trama principal, con referencias personales: *Albert*, *Hassler*, *Max*, *Josefa* [sic.], *amigos*, *Leni*.

Sin embargo, el fragmento más ilustrativo de las diferencias y semejanzas existentes entre el subtítuloado y el sobretítuloado de las dos versiones de *El proceso* es el tercero. Se trata de un monólogo de un narrador externo en el que cuenta la parábola del hombre que pretende entrar en la Ley. En la versión cinematográfica y en la versión dramática se ha mantenido este pasaje casi inalterado: tanto el orden de lo que en él se narra como lo narrado y la forma de narrarlo son prácticamente idénticos. En las figuras 25 y 26 se ofrecen las palabras clave del subtítuloado y el sobretítuloado, respectivamente, de este fragmento. El análisis de las palabras clave nos revela que se han producido algunos puntos de encuentro entre el subtítuloado y el sobretítuloado. En ambos ficheros las palabras que sustentan el esqueleto narrativo de esta escena coinciden exactamente: *guardián*, *hombre*, *puerta*, *pulgas*, *ley*, *poderoso*, *entrar*, o pertenecen al mismo campo semántico: *permiso* y *admitido*. Además, las listas de palabras clave nos dan ciertos indicios sobre la adaptación que se ha realizado en cada uno de los casos. Así, en PR_STL_TXT_3 aparece *años*, ya que en la versión cinematográfica se incide más que en la versión dramática en la espera del protagonista de la escena, mientras que en PR_SNT_TXT_3 se resalta que es un hombre que viene del *campo*, detalle obviado en el subtítuloado.

Las coincidencias en las elecciones léxicas en el archivo de subtítulos y en el archivo de sobretítulos tienen que ver, en primer lugar, con una coincidencia en el texto original intermedio (la traducción al inglés del texto original inicial, la obra de Kafka): *man, door, fleas, Law, powerful*. Sin embargo, otras palabras clave, coincidentes en los archivos de subtítulos y sobretítulos, como *guardián* o *entrar* no coinciden en los textos originales intermedios (*doorkeeper, admittance*). La elección de unidades léxicas idénticas o muy similares en los dos archivos indica que tanto en el subtitulado como en el sobretitulado de este fragmento se ha producido un intento por emplear equivalentes léxicos en español que cumplen dos características: brevedad (por las limitaciones técnicas de ambas modalidades de traducción) y el uso de formas no marcadas. Así, en vez de «vigilante», «portero», «centinela» u otro sinónimo o cuasisinónimo, tanto en subtitulado como en sobretitulado se ha optado por «guardián», del mismo modo que se ha preferido hablar de un «hombre» antes que de un «joven», «caballero», «campesino», etc. Esta elección de formas no marcadas permite facilitar la lectura de los subtítulos y sobretítulos y así evitar pérdidas de la información proporcionada por el soporte audiovisual en el que se incrusta la traducción.

Para comprobar, validar y ampliar los resultados obtenidos mediante la lingüística de corpus, es necesario estudiar el corpus desde una perspectiva traductológica, que desglose y analice, partiendo del producto, el proceso de traducción.

5.1.2. El estudio de las normas lingüísticas en la traducción

Una vez estudiado el producto final, la traducción como elemento propio del sistema literario, conviene, siguiendo la metodología propuesta por Toury, analizar las técnicas de traducción empleadas mediante el estudio de pares de análisis presentes en los fragmentos seleccionados del corpus. Este estudio se hace postulando el concepto de *pseudotraducción*, toda vez que la pseudotraducción se refiere a un texto original que aparece de forma simultánea a la misma y que emplea más códigos de significación que la traducción.

Sin embargo, para el objetivo del presente trabajo, conviene prestar atención a las técnicas de traducción empleadas tanto en el proceso de subtitulado como en el proceso de sobretitulado. Este análisis se hará comparando ambas modalidades de

traducción, ya que parten de textos originales prácticamente idénticos, y se recurrirá al texto original (entendiendo como tal la obra cinematográfica o la obra dramática) solo cuando del análisis de los textos meta no se pueda inferir la técnica de traducción empleada.

La labor de análisis de las técnicas de traducción empleadas tanto en el subtítulo como en el sobretítulo de las obras que conforman el corpus parte de una premisa que puede afectar de forma determinante a la misma: la necesaria aparición condensada de la información y la selección, omisión y reformulación de información en ambas modalidades de traducción audiovisual por su propia naturaleza. Así y con todo, la traducción audiovisual es, ante todo, traducción, por lo que en los fragmentos del corpus aparecerán, necesariamente, las técnicas de traducción empleadas por el traductor.

Seguiremos la clasificación de las técnicas de traducción propuesta por Martí (2006), que retoma las propuestas iniciales de Vinay y Darbelnet (1958) y de Hurtado (2001) y las aportaciones de Delabatista (1990), Molina (1998, 2001) y Chaume (2005b). Martí (2006: 114-115) propone una serie de técnicas de traducción, clasificadas según la intensidad decreciente de fidelidad lingüística al texto original:

1. **Préstamo:** Integrar una palabra o expresión de otra lengua en el texto meta sin modificarla. Puede ser puro (sin ningún cambio) o naturalizado (normalizado según la grafía de la lengua meta).
2. **Calco:** Traducir literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ser léxico y/o estructural.
3. **Traducción palabra por palabra:** en la traducción se mantiene la gramática, el orden y el significado primario de todas las palabras del original (todas las palabras tienen el mismo significado fuera de contexto). Las palabras del original y de la traducción tienen idéntico orden y coinciden en número.
4. **Traducción uno por uno:** cada palabra del original tiene su correspondiente en la traducción, pero el original y traducción contienen palabras con significado diferente fuera de contexto.
5. **Traducción literal:** la traducción representa exactamente el original, pero el número de palabras no coinciden y/o se ha alterado el orden de la frase.

6. **Equivalente acuñado:** Utilizar un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta.
7. **Omisión:** Suprimir por completo en el texto meta algún elemento de información presente en el texto origen.
8. **Reducción:** Suprimir en el texto meta alguna parte de la carga informativa o elemento de información presente en el texto origen.
9. **Compresión:** Sintetizar elementos lingüísticos. Es un recurso especialmente usado en interpretación simultánea y subtitulación.
10. **Particularización:** Usar un término más preciso o concreto.
11. **Generalización:** Utilizar un término más general o neutro, por ejemplo un hiperónimo.
12. **Transposición:** Cambiar la categoría gramatical o la voz (de activa a pasiva o viceversa) del verbo.
13. **Descripción:** Reemplazar un término o expresión por la descripción de su forma y/o función.
14. **Ampliación:** Añadir elementos lingüísticos que cumplen la función fática de la lengua, o elementos no relevantes informativamente, como adjetivos que designen una cualidad obvia presentada en la pantalla. Es un recurso que suele ser especialmente utilizado en interpretación consecutiva y doblaje.
15. **Amplificación:** Introducir precisiones no formuladas en el texto origen: informaciones, paráfrasis explicativas, que cumplen una función metalingüística. También incluye la adición de información no presente en el texto origen.
16. **Modulación:** Efectuar un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación a la formulación del texto origen: puede ser léxica o estructural.
17. **Variación:** Cambiar elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tono textual, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc.
18. **Substitución (lingüística, paralingüística):** Cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa. Se utiliza sobre todo en interpretación y en doblaje.

19. **Adaptación:** Reemplazar un elemento cultural por otro de la cultura receptora.
20. **Creación discursiva:** Establecer una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto. Corresponde al equivalente funcional.

Martí (2006: 116) destaca que las técnicas 1 a 6 son las técnicas más literales, las técnicas 7 a 15 corresponden a las «argucias traductorales», de carácter lingüístico, y las técnicas numeradas del 16 al 20 presentan «un grado creciente de modulación». Esta clasificación, y su gradación comunicativa, permite pues clasificar las técnicas de traducción empleadas por el traductor tanto desde un punto de vista lingüístico como comunicativo, por lo que permite estudiar en profundidad las normas implicadas en el proceso de traducción –en este caso, de subtítulo y sobretítulo.

A esta clasificación añadiremos una categoría más, entre las técnicas 14 y 15, la **amplificación lingüística**. Se trata de una técnica a medio camino entre las «argucias traductorales» de Martí de carácter lingüístico y las técnicas más enfocadas a la comunicación, como la *amplificación*. Por *amplificación lingüística* entendemos una técnica de traducción consistente en introducir elementos lingüísticos que cumplen una función comunicativa relacionada con la semántica o la sintaxis interna de la lengua meta. Se trata de un recurso que se contrapone a la *compresión*.

Para facilitar el análisis comparativo entre las dos modalidades de traducción audiovisual estudiadas, se analizarán únicamente las técnicas de traducción empleadas en los fragmentos de *Macbeth* y *El proceso* cuando tanto la adaptación cinematográfica como la teatral recojan una misma escena con diálogos semejantes por emanar de una misma fuente cada uno de los textos originales. Este procedimiento permitirá que la recolección de técnicas de traducción arroje luz sobre las especificidades tanto del subtítulo como del sobretítulo en relación a unos ítems de traducción comparables, evitando así una enumeración que se alejaría del fin perseguido en la presente investigación.

En el apéndice VI se recopilan las técnicas de traducción empleadas en los distintos archivos del corpus, según la clasificación establecida por Martí. Para identificar las técnicas de traducción más relevantes, se han seleccionado los subtítulos y sobretítulos de cada uno de los fragmentos que conforman el corpus referidos a

pasajes comparables en cada una de las adaptaciones de ambas obras. Así, aunque las adaptaciones de una misma obra original no tienen como resultado un mismo texto, la presencia de un original común –o muy parecido– propicia que haya fragmentos textuales muy similares tanto en las adaptaciones cinematográficas como en las adaptaciones dramáticas (en el caso de *Macbeth* las semejanzas son aún mayores debido a la naturaleza dramática del texto original). En dicho apéndice VI se recogen las tablas, una para cada archivo del corpus, en las que aparecen el número de subtítulo o sobretítulo correspondiente en cada archivo, el texto del subtítulo o del sobretítulo, el texto original –de la obra cinematográfica o de la adaptación teatral– y las principales técnicas de traducción detectadas en cada subtítulo o sobretítulo.

5.1.2.1. Las técnicas de traducción en *Macbeth*

La primera obra analizada es *Macbeth*. En la figura 27 se muestra un gráfico con las técnicas de traducción empleadas en cada uno de los fragmentos estudiados en el corpus. En la figura 28 se pueden observar las técnicas de traducción empleadas en la traducción de los fragmentos que componen el corpus según la modalidad de traducción.

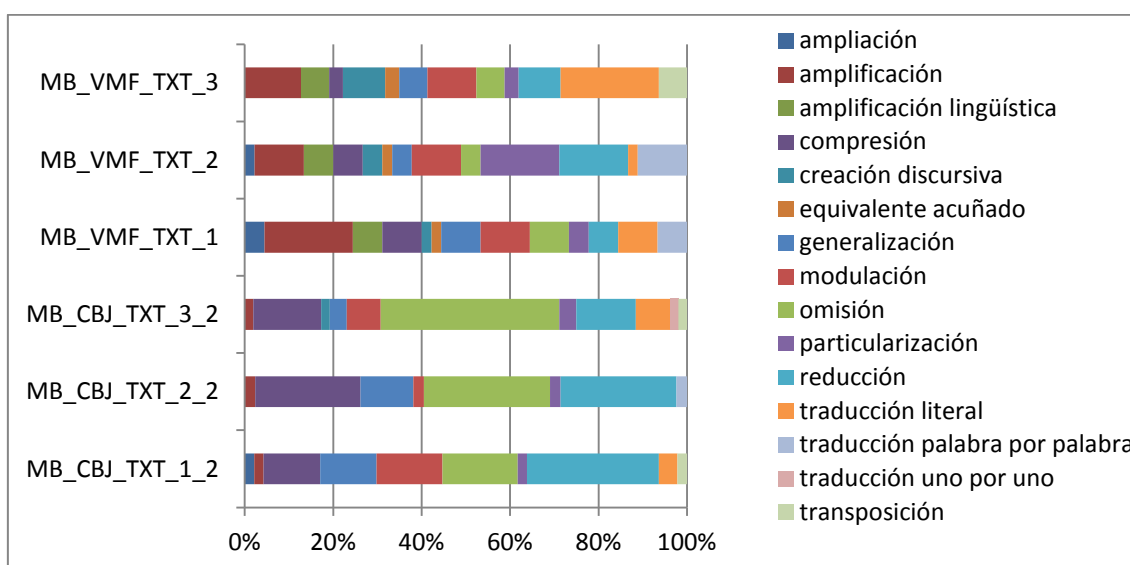


Fig. 27 Técnicas de traducción empleadas en *Macbeth*

El análisis de las técnicas de traducción empleadas en cada fragmento muestra la diversidad existente a la hora de traducir fragmentos de una misma obra. Así, de los tres fragmentos de la obra que conforman el corpus, tanto en el subtitulado como en el sobretitulado aparece que las técnicas de traducción empleadas difieren en función del texto original. La traducción literal, por ejemplo, se utiliza mucho más en la traducción del tercer fragmento (tanto en MB_VMF_TXT_3 como en MB_CBJ_TXT_3_2), mientras que es una de las técnicas menos empleadas en la traducción del segundo fragmento. Del mismo modo, la reducción se ha empleado mucho más en la traducción del segundo fragmento (MB_VMF_TXT_2 y MB_CBJ_TXT_2_2) que en la traducción del primer y del tercer fragmento.

Estas tendencias en el uso de las técnicas de traducción tienen que ver, además de con las decisiones del traductor, con la naturaleza propia de la obra original de la que se subtitula o sobretitula. En el caso del tercer fragmento, la traducción literal es posible porque en ambos textos originales, tanto en la película como en la obra de teatro, se trata de escenas pausadas en las que el protagonista inicia un cuasi monólogo a un ritmo muy lento. La necesidad de condensar el texto original por los condicionantes técnicos (en los que profundizaremos más adelante, en el capítulo 6) es mucho menor que en el segundo fragmento, una escena mucho más veloz con intervenciones de varios personajes casi a la vez y a un ritmo mucho más veloz. En este segundo fragmento, y precisamente por los condicionantes técnicos derivados de la obra original (solapamiento de voces, velocidad de habla de los personajes, etc.), la traducción literal, una técnica empleada para dar cuenta del texto original con la mayor fidelidad posible al mismo, deja paso a la reducción, procedimiento usado para eliminar parte de la información presente en el texto original que, en el caso del subtitulado y del sobretitulado, se utiliza sobre todo para adecuar la información transmitida en los subtítulos y en los sobretítulos al ritmo de lectura de los espectadores.

En el primer fragmento, MB_VMF_TXT_1 y MB_CBJ_TXT_1_2, se da una gran diversidad de técnicas de traducción, sobre todo en el caso del subtitulado. En esta escena, Macbeth y Lady Macbeth hablan sobre el asesinato del rey Duncan y Macbeth expresa sus dudas, hasta el monólogo final previo al regicidio. El ritmo de locución de los actores es lento y pausado en la versión cinematográfica y más vivo en la versión teatral, lo que explica el mayor uso de la reducción en esta última.

Llama la atención el uso importante que se hace de la ampliación en MB_VMF_TXT_1, una técnica de traducción consistente en añadir información no presente en el texto original al texto meta, ya que en el subtitulado se tiende a condensar y eliminar información no esencial para permitir que el espectador pueda leer los subtítulos. Especialmente notable es el subtítulo 37, donde se ha añadido información no presente en el texto original de Orson Welles (*for fear thy very stones prate of my whereabouts*) pero sí en la obra de Shakespeare (*...my whereabouts and take the present horror from the time*). Del mismo modo, se han añadido pronombres posesivos, superfluos en español, como en los subtítulos 6 y 7. La ampliación también aparece en los subtítulos 28 y 29 cumpliendo una función comunicativa de refuerzo del mensaje. Se añade información que no aparece en el texto original (*sé muy bien cuán tierno es – I know how tender 'tis*) quizá por una voluntad del traductor de reforzar el mensaje original aprovechando que dispone de tiempo suficiente para que se pueda leer el subtítulo.

Del mismo modo que aparece la ampliación, en este fragmento aparecen técnicas de traducción llamativas, ya que suponen añadir información o material lingüístico en una modalidad de traducción que se caracteriza por la tendencia a eliminar o condensar estos dos elementos. Así, en MB_VMF_TXT_1, se hace uso de la ampliación, la ampliación y la ampliación lingüística (como la inclusión del pronombre personal, superfluo en español, en el subtítulo 30). Estos procedimientos están ausentes del archivo MB_CBJ_TXT_1_2, salvo en el caso de la ampliación, que aparece una vez: se añade *antes* para contraponerlo a *ahora* (sobret. 5).

En MB_CBJ_TXT_1_2 abundan la compresión, la generalización, la modulación, la omisión y la reducción, técnicas, sobre todo la compresión, la omisión y la reducción, encaminadas a eliminar o condensar información (en el caso de la generalización y la modulación también se puede considerar que se pretende condensar la información no esencial del texto original, como en el caso de los sobretítulos 5, 16 y 40).

En el segundo fragmento se vuelve a dar una gran diversidad de técnicas de traducción en MB_VMF_TXT_2, mientras que en MB_CBJ_TXT_2_2 destacan la compresión, la omisión y la reducción. Una vez más, las razones pueden buscarse en el ritmo de cada una de las adaptaciones (más vivo en la adaptación teatral) y en las decisiones de cada uno de los traductores. En esta escena, Macbeth sufre, en una fiesta,

una visión contra la que dirige sus imprecaciones mientras los asistentes a la fiesta y, sobre todo, Lady Macbeth, intentan calmarlo.

En MB_VMF_TXT_2 destaca el uso de técnicas de traducción tendentes a dar cuenta íntegra del texto original, como la traducción literal o la traducción palabra por palabra, como en los subtítulos 23, 29, 33 y 34, correspondientes a la imprecación de Macbeth. También aparecen, aunque en menor medida que en el fragmento anterior, técnicas de adición de información, como la ampliación (subt. 1) y la amplificación (subt. 3, 25, 44).

En MB_CBJ_TXT_2_2, las técnicas de traducción van encaminadas a la supresión y condensación de información desde dos ópticas: lingüística y comunicativa. La reducción de información lingüística tiene su reflejo en la simplificación de estructuras léxicas y sintácticas (sobret. 33 y 34, por ejemplo), mientras que la reducción de información comunicativa tiende a eliminar elementos comunicativos del texto original, como los vocativos o los sujetos redundantes (sobret. 35 y 36, por ejemplo). De nuevo aparecen, en la traducción de la obra de teatro, algunas técnicas de añadido de información, como la amplificación (sobret. 50), que permiten, desplazando la información –adelantándola, en este caso– condensar la información lingüística (*cometimos* es más corto que *se cometieron*).

En el tercer fragmento de Macbeth, el tirano se enfrenta al inminente ataque de sus enemigos mientras su esposa yace en la cama aquejada de un mal sin solución. Macbeth se lamenta sobre su destino en una suerte de monólogo interno ante los pocos de su corte que no lo han abandonado. Tanto en la adaptación cinematográfica como en la teatral se trata de una escena con un ritmo relativamente lento en la que el protagonista habla solo sin ser interrumpido.

En MB_VMF_TXT_3 destaca la traducción literal sobre las demás técnicas de traducción. Quizá el ritmo de la escena en la adaptación cinematográfica, pausado, sea la razón por la que el traductor ha optado por mantener una gran fidelidad al texto original, sin reducir la información del mismo. De nuevo la amplificación aparece como un recurso lingüístico y comunicativo: se añade información que no aparece en el original, como posesivos (subt. 24, 28, 36) o se dan matices distintos a la traducción de los que contiene el texto original (subt. 17). En este fragmento aparece también de forma destacada, por estar ausente de las técnicas de traducción empleadas en los dos

fragmentos anteriores, la transposición (subt. 17, 26, 33, 40), una técnica que también se emplea en el sobretitulado (sobret. 19).

La técnica de traducción más destacada en MB_CBJ_TXT_3_2 es, sin duda, la omisión. El ritmo del fragmento y de locución de los actores es similar al de la adaptación cinematográfica, muy pausado, pero aún así se ha optado por omitir mucha información en la versión sobretitulada. De nuevo, las omisiones (y técnicas parejas, como la reducción) se refieren a elementos lingüísticos, como estructuras verbales que se convierten en frases nominales (sobret. 20, 21 y 22), adjetivos especificativos (sobret. 25) y a elementos comunicativos, como vocativos (sobret. 4 y 23) y expresiones redundantes (sobret. 5).

Analizadas las técnicas de traducción utilizadas en cada fragmento, conviene comparar el uso que se hace de las mismas en función de la modalidad de traducción empleada.

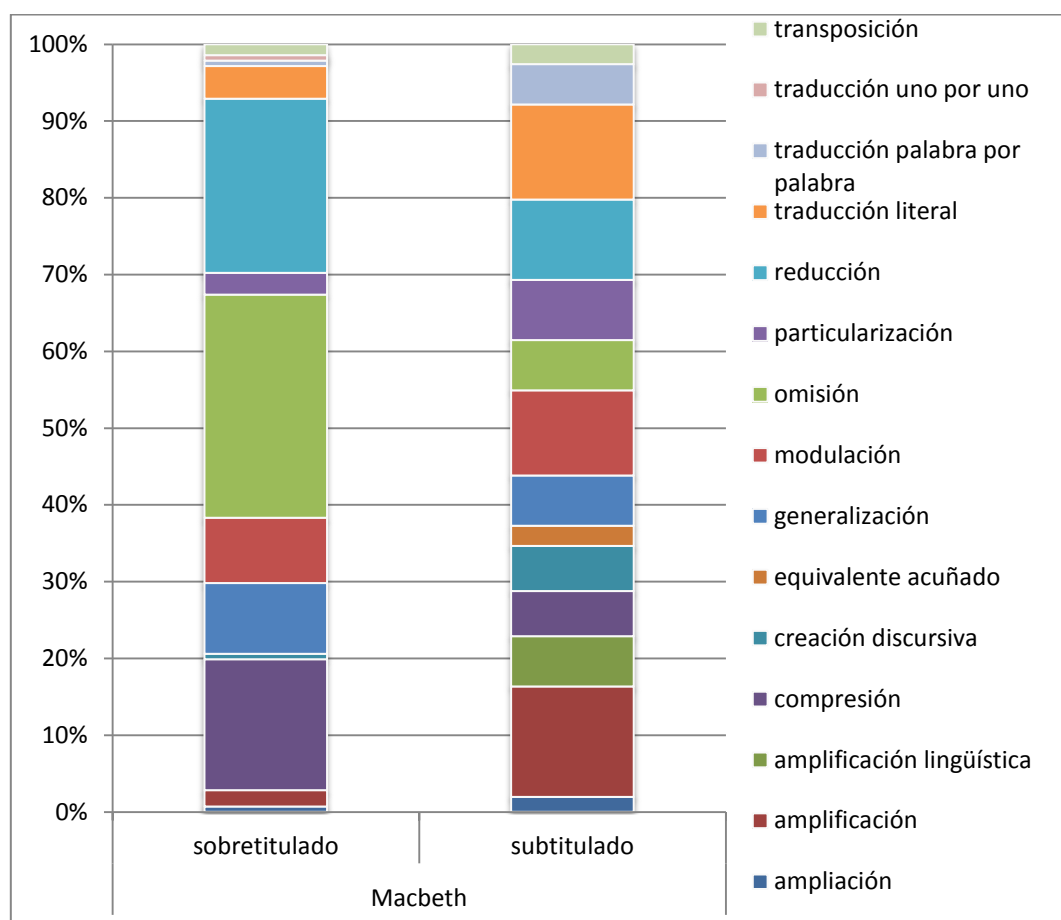


Fig. 28 Técnicas de traducción empleadas en el subtítulo y en el sobretítulo de *Macbeth*

En la figura anterior aparecen, agrupadas por modalidad de traducción, las técnicas de traducción empleadas en la traducción de los fragmentos de *Macbeth* incluidos en el corpus.

Se aprecian diferencias notables entre ambas técnicas de traducción, siendo la primera de ellas la mayor diversidad de técnicas de traducción empleadas en el subtitulado (la amplificación lingüística y el uso de equivalentes acuñados están ausentes del sobretitulado, mientras que la traducción uno por uno sí aparece en el sobretitulado y no en el subtitulado).

Las diferencias también son relevantes en cuanto a la importancia de cada técnica de traducción empleada con respecto a las demás: en el caso del sobretitulado, destacan, como técnicas más usadas, la reducción, la omisión y la compresión, mientras que en el subtitulado, no hay técnicas que destaquen especialmente por su frecuencia de uso sobre las demás, aunque sí aparecen como más usadas la traducción literal, la traducción palabra por palabra, la modulación y la amplificación.

De las técnicas de traducción identificadas por Martí, no están presentes en los fragmentos estudiados de *Macbeth* ni el préstamo, ni el calco, ni la descripción, ni la variación, ni la sustitución ni la adaptación. Las dos primeras técnicas (el préstamo y el calco), de índole más lingüística, no han sido utilizadas en la traducción de *Macbeth* posiblemente por la falta de necesidad de incorporar palabras no existentes en castellano. Recordemos que *Macbeth* es una obra escrita en el siglo XVII, por lo que es muy probable que el vocabulario empleado en ella ya tenga en castellano equivalentes aceptados por el uso y la norma. En cuanto a las técnicas más relacionadas con aspectos comunicativos, como la variación y la sustitución, son técnicas que difícilmente pueden aparecer en modalidades como el subtitulado y el sobretitulado, ya que el mensaje escrito en el que aparece la traducción del texto oral no permite dar cuenta de los rasgos suprasegmentales de la lengua, salvo en modalidades de traducción audiovisual como el subtitulado para personas con deficiencias auditivas o en casos en los que, de común acuerdo con los responsables de la obra original se rompen las normas y se decide emplear variantes –ortográficas o tipográficas– que permitan dar cuenta de estos rasgos. Del mismo modo, la adaptación, técnica referida a los elementos culturales presentes tanto en la obra original como en la obra traducida, está ausente de las técnicas de traducción empleadas en *Macbeth*, ya porque los elementos culturales presentes en la

obra original no causan extrañeza al público español, ya porque la universalidad de la obra de Shakespeare hace que la no inclusión de elementos culturales poco comprensibles para un público foráneo permita que la obra llegue a públicos de distintas culturas.

5.1.2.2. Las técnicas de traducción en *El proceso*

La segunda obra analizada es *El proceso*. En la figura 29 se muestra un gráfico con las técnicas de traducción empleadas en cada uno de los fragmentos estudiados en el corpus. En la figura 30 se pueden observar las técnicas de traducción empleadas en la traducción de los fragmentos de *El proceso* que componen el corpus según la modalidad de traducción.

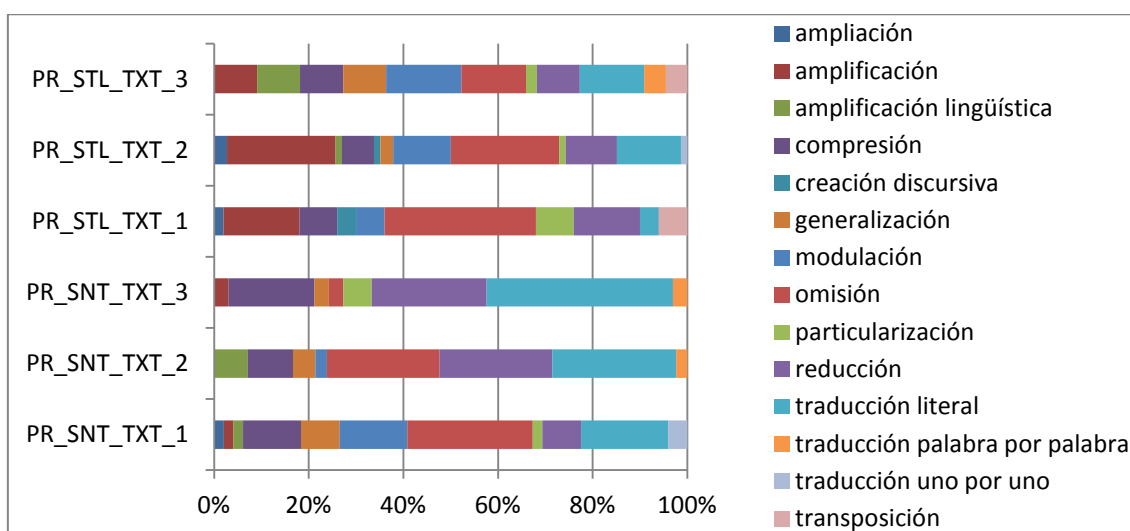


Fig. 29 Técnicas de traducción empleadas en *El proceso*

Como ya sucediera con *Macbeth*, el análisis de las técnicas de traducción empleadas en la traducción de cada uno de los fragmentos de *El proceso* muestra una gran diversidad de técnicas en función de los fragmentos traducidos y de la modalidad de traducción audiovisual empleada. Al tratarse de una adaptación (cinematográfica y dramática) de una obra literaria que ha pasado por el filtro previo de una traducción del alemán al inglés, el texto original de cada uno de los fragmentos no presenta similitudes tan grandes como en el caso de *Macbeth* salvo en el tercer fragmento estudiado de *El proceso*, la parábola final de la obra de Kafka. Aunque se aprecian algunas diferencias

entre el texto original en PR_STL_TXT_3 y en PR_SNT_TXT_3, se dan estructuras sintácticas y léxicas casi idénticas a lo largo de toda la escena. En el caso de los otros dos fragmentos, se han seleccionado, para el estudio de las técnicas de traducción, los pasajes de las escenas que más similitudes presentan en la adaptación cinematográfica y dramática para poder analizar las técnicas de traducción empleadas en cada caso.

En la primera escena, Josef K. acude al tribunal y, tras una breve admonición del juez, pone en cuestión, en un monólogo ante la corte, el proceso al que se ve sometido. En la versión cinematográfica de Orson Welles el monólogo de Josef K. se desarrolla a gran velocidad, reflejo de la situación angustiosa en la que se encuentra el protagonista. En la versión dramática de Synaesthetic Theatre, el ritmo de la escena es igualmente vivo aunque el monólogo de Josef K. es interrumpido en varias ocasiones por el público asistente a la vista. Este aspecto queda reflejado en el uso de las técnicas de traducción en PR_STL_TXT_1 y PR_SNT_TXT_1, donde abunda la omisión combinada con la modulación.

La omisión de información es muy importante en PR_STL_TXT_1, donde se prescinde de marcadores discursivos y conectores (subt. 16 y 17), de periodos oracionales calificativos (subt. 7 y 20) o de vocativos (subt. 22). La omisión llega al extremo de eliminar información y sustituirla con una creación informativa inexistente en el texto original (subt. 29 y 30). Es llamativo el uso, combinado con técnicas enfocadas a condensar la información original, de la amplificación, que aporta matices inexistentes en el texto original (subt. 15, 22 y 32).

Las técnicas de traducción de reducción y condensación de la información también están muy presentes en PR_SNT_TXT_1: destacan la omisión y la modulación, así como la generalización y la reducción, que permiten ofrecer, en la versión sobretitulada, una traducción más escueta que el texto original (sobret. 19, 32, 38). Incluso técnicas como la ampliación y la amplificación, que aportan información ausente del texto original, permiten ofrecer una versión más breve del texto original mediante la adición de matices (sobret. 14 y 41). La traducción literal aparece en este fragmento como un recurso empleado en los momentos en que el ritmo de la escena decae o en los que es imprescindible dar cuenta de la integridad del mensaje del texto original para no perder información relevante para la comprensión de la escena (sobret. 1, 9, 20, 34, 37 y 44).

El segundo fragmento analizado corresponde a la visita de Josef K., acompañado por su tío, al abogado. Este último está enfermo y se presenta como un elemento susceptible de desbloquear el proceso de Josef K. La escena contrapone el ritmo pausado y enfermizo del abogado a la vivacidad del tío de Josef K. y de este último, en busca de respuestas ante su situación procesal.

En PR_STL_TXT_2 se dan casi todas las técnicas de traducción, siendo las más destacadas la amplificación y la omisión, seguidas por la modulación y la traducción literal. El contraste entre la condensación de la información y la inclusión de información inexistente en el texto original llega a ser desconcertante (como en los subtítulos 22, 28, 32 y 33, donde se añade información nueva y los subtítulos 30 y 50, en los que se omite información sin razón aparente). En este fragmento, la amplificación obedece, en algunos casos, a razones lingüísticas, ya que se buscan traducciones más cortas en español (subt. 18), mientras que en otros se añade información no relacionada con el texto original (subt. 28, 32, 33) cuando no errores de sentido (subt. 40 y 42). Es muy llamativo el subtítulo 42, en el que se añade el adjetivo *criminales* a *asuntos*, dando a entender que el *asunto* por el que Josef K. está procesado es criminal, a pesar de que en ningún momento de la obra original el protagonista Josef K. logra saber por qué está siendo procesado.

En los sobretítulos, PR_SNT_TXT_2, destacan la omisión, la reducción y la traducción literal de entre las demás técnicas de traducción empleadas. La traducción literal se da en los momentos más pausados de la escena (sobret. 2, 3, 4 y 5), mientras que la reducción y la omisión aparecen cuando el ritmo aumenta y se inicia el diálogo entre el abogado y Josef K. (sobret. 15, 16, 17, 18 y 34). Esta condensación de la información afecta, de nuevo, a elementos si no redundantes (sobret. 17), a intensificadores de informaciones que ya están presentes en el mismo sobretítulo o en sobretítulos siguientes o anteriores (sobret. 16, 27 y 34).

La tercera escena es la que presenta más similitudes entre ambas adaptaciones. Sin embargo, estas similitudes no tienen su reflejo en las técnicas de traducción empleadas en el subtitulado y en el sobretitulado.

En PR_STL_TXT_3 se dan casi todas las técnicas de traducción sin que destaque ninguna sobre las demás. El ritmo lento de la escena cinematográfica permite,

en algunos casos, una traducción si no literal, por lo menos sí fiel al texto original, que se manifiesta en la traducción literal (subt. 10, 11, 13, entre otros) y en la traducción palabra por palabra (subt. 31 y 33). En el resto de ocasiones, se emplean diversas técnicas que permiten ajustar los subtítulos al ritmo de la escena original, como la generalización (subt. 2 y 3), la modulación (subt. 4 y 19), la compresión (subt. 15) o la omisión (subt. 8, 22).

Sin embargo, en PR_SNT_TXT_3 sí que destacan tres técnicas de traducción sobre las demás: la traducción literal, la reducción y la compresión. La alta frecuencia de la traducción literal se debe al ritmo de la escena, muy lento, que permite dar cuenta íntegra del texto original porque el espectador tendrá suficiente tiempo para leer los sobretítulos (sobret. 3, 6, 16, 24, 30), mientras que las técnicas de condensación de la información se dan en casos en que la información es redundante o se puede inferir de otros elementos del sobretítulo (sobret. 11, 20, 27).

Al igual que en el caso de *Macbeth*, el análisis de las técnicas de traducción empleadas en *El proceso* en función de la modalidad de traducción audiovisual utilizada puede arrojar luz sobre las similitudes y diferencias entre ambas. En la siguiente figura se ofrecen las técnicas de traducción empleadas en los tres fragmentos que conforman el corpus.

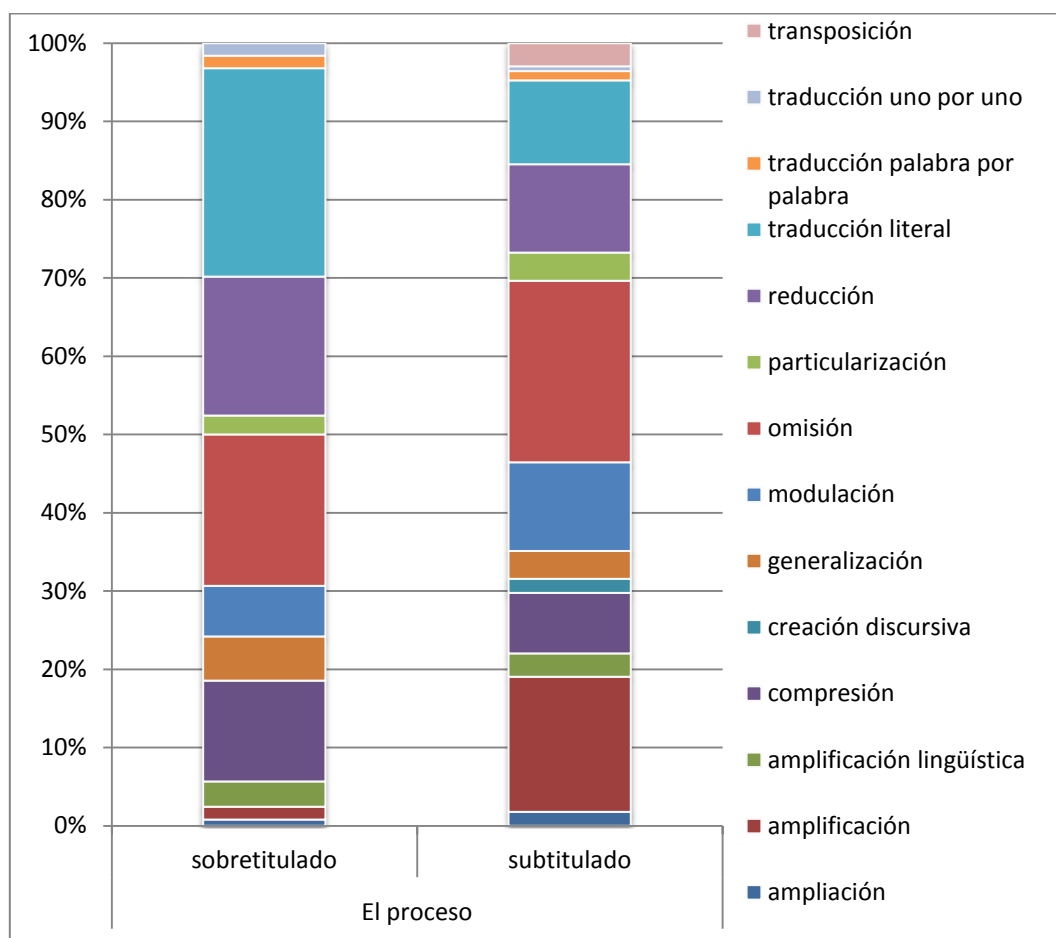


Fig. 30 Técnicas de traducción empleadas en el subtítulo y en el sobretítulo de *El proceso*

Las diferencias entre las técnicas de traducción utilizadas en el subtítulo y en el sobretítulo de *El proceso* no son tan notables como en el caso de *Macbeth*, pero sí aparecen algunas diferencias. En el sobretítulo aparece, de forma destacada, la traducción literal como la técnica más empleada en los tres fragmentos, seguida por la reducción, la omisión y la compresión. En el subtítulo, en cambio, la omisión es la técnica más utilizada, seguida de la amplificación, la modulación, la traducción literal y la reducción. Igualmente, en el subtítulo se han utilizado dos técnicas que no se han empleado en el sobretítulo: la transposición y la creación discursiva.

Así, la presencia tan importante de la traducción literal (sobre todo en sobretítulo) se debe al segundo y al tercer fragmento, en el que por el propio ritmo de las adaptaciones –cinematográfica y dramática– es posible transmitir el texto original de forma casi íntegra en español. Sin embargo, si atendemos a las demás técnicas de traducción, aparece que tanto en subtítulo como en sobretítulo las técnicas de traducción relativas a la condensación y supresión de información son las más

numerosas: reducción, omisión, modulación y compresión. La diferencia más notable, en este caso, entre subtitulado y sobretitulado es la presencia importante de la amplificación en el subtitulado, llegando en algunos casos a añadir información ajena al texto original.

Como en el caso de *Macbeth*, en las traducciones de *El proceso* están ausentes algunas de las técnicas de traducción identificadas por Martí, como el préstamo, el calco, la descripción, la sustitución, el equivalente acuñado y la adaptación.

Al igual que con la obra de Shakespeare, la obra de Kafka, de principios del siglo XX, no emplea un léxico que no tenga equivalentes en castellano. Del mismo modo, salvo algunos términos relativos a los procesos judiciales, no hay casi, en la obra, terminología especializada y, de nuevo, como en el caso de Shakespeare, la obra tiene una dimensión voluntariamente generalista que hace que no sea necesario incorporar calcos ni préstamos a la traducción.

Técnicas como la variación y la sustitución tampoco se dan en el subtitulado y el sobretitulado de *El proceso* por la imposibilidad de dar cuenta de los rasgos suprasegmentales de la lengua, mientras que tampoco se dan las técnicas relacionadas con aspectos culturales por el carácter universal y no enfocado a una cultura determinada de la obra original.

5.1.2.3. Las técnicas de traducción en subtitulado y sobretitulado en el corpus

En los apartados anteriores hemos analizado las técnicas de traducción empleadas en el subtitulado y en el sobretitulado de los fragmentos que conforman el corpus. Para poder extraer conclusiones sobre ambas modalidades, conviene analizar las técnicas empleadas de forma global, sin distinción entre obras o fragmentos. En la figura 31 a continuación se ofrece un gráfico en el que se comparan las técnicas de traducción utilizadas en el subtitulado y en el sobretitulado de ambas obras.

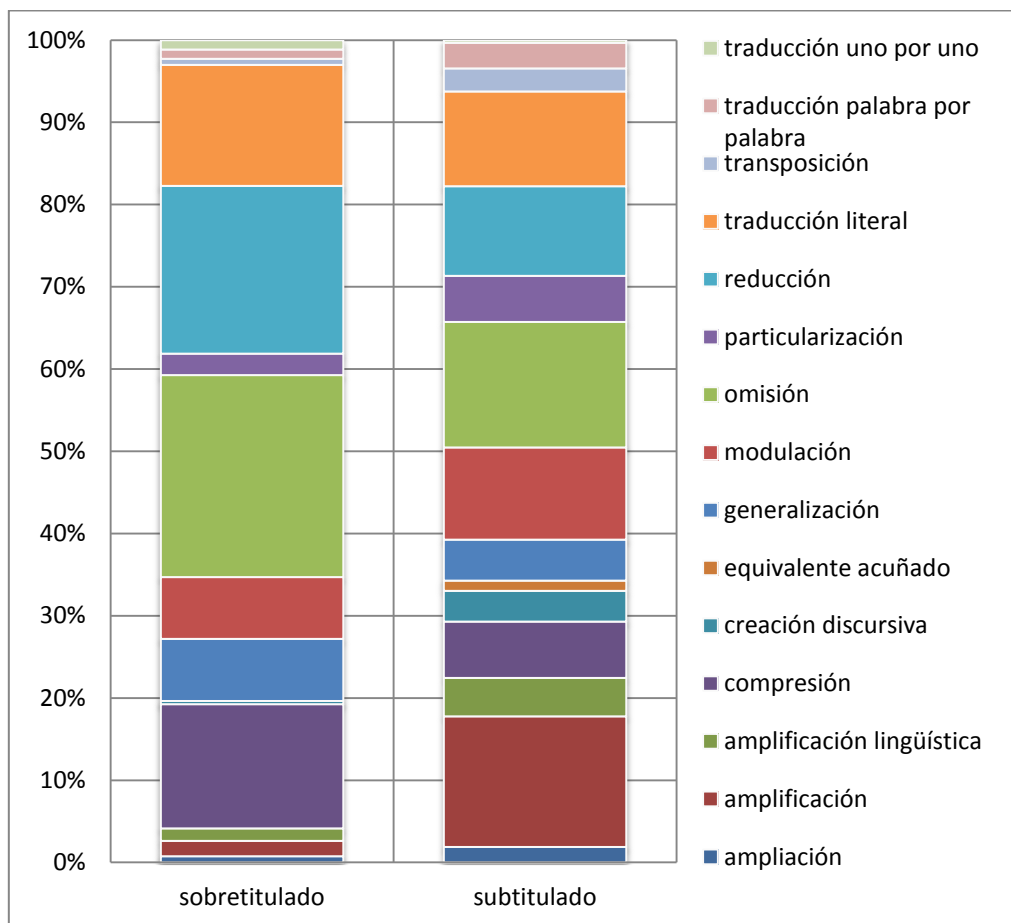


Fig. 31 Técnicas de traducción empleadas en el subtítulo y en el sobretítulo en el corpus

A la luz de los datos expuestos en la figura anterior, aparece, en primer lugar, que las técnicas de traducción relacionadas con la traducción fiel y lo más exacta posible del original son muy relevantes tanto en subtítulo como en sobretítulo (con casi un 20 % de uso sumando la traducción uno por uno, la traducción palabra por palabra y la traducción literal).

Del mismo modo, se aprecia una diferencia de uso notable en los procesos de condensación y reducción de la información (reducción, omisión y compresión), con una presencia combinada de estas técnicas más importante en el sobretítulo que en el subtítulo.

La adición de nueva información, por criterios lingüísticos o comunicativos, revelada por el uso de la ampliación, la amplificación lingüística y la amplificación, está prácticamente ausente del sobretítulo, mientras que alcanza una frecuencia de uso muy importante en el subtítulo, con más del 20 %.

Combinando el estudio de los datos globales con el estudio pormenorizado de las escenas, podemos extraer ciertas conclusiones del uso de las técnicas de traducción empleadas en sobretitulado y en subtitulado.

La tendencia más clara aplicable al sobretitulado es la de la condensación y la omisión de la información, de forma más notoria que en subtitulado. Representa más del 50 % de las técnicas de traducción empleadas, mientras que en subtitulado esta cifra desciende hasta el 30 %.

Otra tendencia llamativa, por la necesidad imperiosa de resumir en ambas modalidades de traducción audiovisual, es la presencia tan importante de la traducción fiel del texto original. Hay dos razones para ello: la primera, técnica, relacionada con el ritmo y el montaje de las escenas, la dirección de actores y otros parámetros que estudiaremos en el capítulo 6 (como en PR_SNT_TXT_3), y otra, comunicativa, ya que muchos de los casos en los que se da la traducción literal corresponden a elementos comunicativos y fáticos de correspondencia unívoca entre inglés y español (como en MB_VMF_TXT_3).

Por último, una diferencia muy reveladora entre subtitulado y sobretitulado es el uso abundante de mecanismos de adición o creación de información no presente en el texto original, que representa más de un 20 % de las técnicas de traducción empleadas en subtitulado frente a menos de un 5 % en el caso del sobretitulado.

En algunos casos, la adición de información en subtitulado resulta en errores de sentido difícilmente justificables, como en PR_STL_TXT_2, subt. 33, o en interpretaciones del original que van más allá del significado expresado en el mismo (como en PR_STL_TXT_1, subt. 15). Estos casos se dan, en gran medida, en el subtitulado de fragmentos de *El proceso*, en los que se añade y omite información sin una razón traductológica aparente. Quizá el subtitulado de dicha obra se haya hecho utilizando un texto original distinto del que finalmente aparece en el producto final (ya sea un montaje de la película distinto, ya sea una traducción al castellano de la obra de Kafka que se ha ido ajustando a la película de Welles sin tener en cuenta esta última).

En otros casos, sin embargo, la adición de información está justificada por decisiones traductológicas, como en el caso de MB_VMF_TXT_2, subt. 25, en el que se añade la información *ojos de ira a que me clavas* para dar cuenta del verbo *thou dost glare me*, produciéndose un deslizamiento semántico redundante. En otros puntos, las técnicas de adición de información sirven de apoyo sintáctico a la traducción en

castellano, como en MB_CBJ_TXT_1_2, sobret. 5, en el que se añade *antes* para contraponerlo al primer elemento de la oración, *teme ahora*, reforzando la intensidad del verbo *temer* al que se ha desplazado la carga semántica del fragmento omitido *so green and pale*.

Así, hay que distinguir entre técnicas de adición de información espontánea e injustificada y técnicas de adición de información debida a las especificidades del castellano –en el traslado del texto original inglés– o a decisiones traductológicas conscientes que, en muchos casos, permiten, mediante la adición de información, suprimir periodos oracionales más largos. Así y con todo, la amplificación y la ampliación son técnicas más utilizadas, por ambas razones, en subtítulo que en sobretítulo. La razón para ello también puede encontrarse en los aspectos técnicos más que en aspectos traductológicos, como se verá en el apartado siguiente.

5.2. Las normas técnicas

En el subtítulo y en el sobretítulo, además de las normas lingüísticas, fundamentales a la hora de traducir un texto original, tienen una dimensión especialmente relevante las normas técnicas, ya que son elementos que determinan, en no pocos casos, las decisiones traductológicas y que supeditan las características del texto traducido –como nuevo texto original en la cultura de llegada– a unos requisitos que conforman el mismo y lo enmarcan en una categoría precisa, el sistema del subtítulo y del sobretítulo.

Por normas técnicas entendemos aquellas limitaciones de diversa índole (espacial, temporal, lingüística) que condicionan y marcan el hecho traductor. Estas normas técnicas pueden extraerse del estudio de los fragmentos que conforman el corpus, tanto de la visualización de los fragmentos audiovisuales traducidos como del análisis de los meros fragmentos en formato SubRip –SRT– (ya que este formato contiene la información relativa al subtítulo: duración, texto y división del mismo), en el caso del subtítulo. En el caso del sobretítulo, el estudio se hará partiendo de los fragmentos en texto plano (formato TXT), ante la inexistencia de archivos de sobretítulos con tiempos de entrada y salida¹⁰⁷, y de los fragmentos audiovisuales.

¹⁰⁷ En sobretítulo teatral se trabaja con una copia de un ensayo o una representación de la función desde la que se traduce el texto. Como nunca se dan dos funciones iguales –en lo relativo al ritmo de palabra de

5.2.1. Las normas técnicas espaciales y temporales

Las normas técnicas espaciales y temporales están íntimamente ligadas con la actividad de subtitulado y sobretitulado e influyen de manera determinante en las opciones lingüísticas adoptadas en la resolución del proceso traductor. Estas normas afectan a diversos aspectos de ambas modalidades de traducción audiovisual, como la situación de los subtítulos y sobretítulos en pantalla o en el escenario, su legibilidad y la información transmitida en los mismos.

En el caso del subtitulado, los subtítulos, tanto de *Macbeth* como de *El proceso*, aparecen en la parte inferior de la pantalla, centrados. En *Macbeth*, los caracteres aparecen en blanco con un borde negro, mientras que en *El proceso* los caracteres son de color amarillo con un borde negro. En ambos casos se trata de subtítulos cerrados (*closed captions*), ya que el espectador puede decidir, al reproducir el DVD, si desea que aparezcan o no. En caso de seleccionar la visualización del archivo de vídeo con los subtítulos, estos aparecen de forma sincrónica con la imagen y la voz, merced a los códigos de tiempo introducidos previamente en el archivo de subtítulos. La localización temporal, los tiempos de entrada y de salida de los subtítulos, son, por ello, siempre los mismos en cada reproducción del DVD.

En el caso del sobretitulado, los sobretítulos aparecieron, en las representaciones en Madrid y Salamanca, proyectados sobre una pantalla de tela de proyección negra en caracteres blancos, centrados. La pantalla de proyección se encontraba situada, en ambos casos, en el proscenio, a una altura de entre cuatro y seis metros sobre el escenario. Los sobretítulos eran visibles para todo el público y no interferían con la escenografía de las obras, al estar situados en la parte inmediatamente anterior a la escenografía¹⁰⁸. La proyección de los sobretítulos se hizo, en los dos casos, mediante un proyector de potencia lumínica variable, según las características de cada una de las salas de teatro en que se representaron las obras, que proyectaba únicamente las líneas de texto correspondientes a los sobretítulos. Un operador se encargaba, en cada representación, de presionar una combinación de teclas en un ordenador conectado al proyector en el momento en que debían aparecer y desaparecer cada uno de los

los actores, a la improvisación y a otros aspectos no fijos–, la fijación de los tiempos de entrada y de salida de los sobretítulos no suele llevarse a cabo en la fase de traducción.

¹⁰⁸ En la página <http://www.thetrialofk.com/spain/> se encuentra una foto de la configuración escénica de *The Trial of K* en la que se puede observar la posición de la pantalla de proyección [Consulta: 08/07/2013].

sobretítulos. Al tratarse de una operación manual, la localización de los sobretítulos nunca era la misma entre representaciones.

Tanto en los archivos de subtítulos como de sobretítulos del corpus aparece una constante relativa a las normas técnicas empleadas: el formato de los títulos. En todas las obras estudiadas los subtítulos o sobretítulos son monolineales o bilineales. En ningún caso se sobrepasan las dos líneas de texto por subtítulo o sobretítulo. La principal divergencia entre obras aparece en el número máximo de caracteres que aparecen por línea de texto. En el caso del subtitulado, en *Macbeth* el número máximo de caracteres por línea es de 43 (subt. 671), mientras que en *El proceso* es de 42 (subt. 1364). En el caso del sobretitulado, tanto en *Macbeth* como en *The Trial of K* el número máximo de caracteres por línea es de 36.

La siguiente norma técnica aplicable al subtitulado es aquella que tiene que ver con consideraciones temporales, sobre todo en lo relativo a la localización de los subtítulos. Si bien los archivos de sobretítulos no incluyen tiempos de entrada y salida de los mismos, más adelante en este apartado intentaremos aventurar una serie de hipótesis sobre aspectos relacionados con su ajuste temporal.

Uno de los elementos clave del ajuste temporal de los subtítulos es el ritmo de lectura, ya que marca la velocidad a la que el espectador tendrá que leer los subtítulos para captar todo el mensaje lingüístico. Es prácticamente imposible determinar la velocidad de lectura empleada en el subtitulado de una obra salvo que la empresa o la persona encargada del subtitulado facilite ese dato. Sin embargo, del análisis de los fragmentos de *Macbeth* y *El proceso* que componen el corpus podemos inferir que no se ha respetado el criterio de velocidad de lectura de forma tajante, ya que en MB_VMF_SRT_1 nos encontramos con subtítulos muy dispares: por ejemplo, el subtítulo 24, con una longitud total de 62 caracteres para una duración de poco más de 3 segundos (lo que equivale a una velocidad de lectura de unos 20 caracteres por segundo) y el subtítulo siguiente, subtítulo 25, con una longitud de 54 caracteres para casi 5 segundos (lo que equivale a una velocidad de lectura de entre 10 y 11 caracteres por segundo). Del mismo modo, tampoco parece haberse aplicado de forma exhaustiva el criterio de velocidad de lectura en el subtitulado de *El proceso*, con subtítulos de apenas 2 segundos de duración para un total de 69 caracteres (subt. 8, PR_STL_SRT_1) y subtítulos de 6 segundos para 58 caracteres (subt. 27, PR_STL_SRT_1).

Del mismo modo, la duración máxima y mínima de los subtítulos no sigue los criterios técnicos recomendados por autores como Chaume (2001), Karamitroglou (1998), Díaz Cintas (2003) o Díaz Cintas y Remael (2007), que aconsejan que la duración mínima y máxima de un subtítulo sea de un segundo (o un segundo y medio) y seis segundos respectivamente. En la versión cinematográfica de Video Mercury Films encontramos subtítulos de tan solo 10 fotogramas (subt. 370) y de hasta 9 segundos de duración (subt. 106). En el caso de *El proceso*, sin embargo, la duración máxima de los subtítulos es de 6 segundos (subt. 122), y la mínima, de 22 fotogramas (subt. 915).

Otro de los elementos técnicos que afecta a aspectos temporales de los subtítulos es el intervalo que conviene dejar entre dos subtítulos consecutivos. Cuanto mayor sea el margen entre subtítulos, más fácil será para el ojo humano identificar el cambio de subtítulo. Se estima (véase el §2.2.4.1.) que para ello es preciso dejar un margen de entre 4 y 6 fotogramas. Tanto en el caso de *Macbeth* como de *El proceso* en ciertos casos la separación entre subtítulos es nula (en *Macbeth*, los subtítulos 481 y 482 tienen, respectivamente, el mismo tiempo de salida y de entrada y en *El proceso*, ocurre lo mismo con los subtítulos 20 y 21).

Por último, una de las consideraciones temporales que afectan a la legibilidad de los subtítulos es la superposición de subtítulos en uno o más cambios de plano. En ambas películas se encuentran numerosos ejemplos de subtítulos que se mantienen en pantalla durante un cambio de plano, en algunos casos con difícil justificación (ya que se podría haber dividido el subtítulo en dos o más subtítulos o retocado la localización para salvar el cambio de plano), como por ejemplo los subtítulos 9, 14, 15 y 19 de MB_VMF_SRT_2 o el subtítulo 41 de MB_VMF_SRT_3, que se monta en el único cambio de plano que hay en todo el plano secuencia. Los ejemplos de subtítulos que se montan en cambios de plano también abundan en *El proceso*, como por ejemplo los tres primeros subtítulos de PR_STL_SRT_1, los subtítulos 7, 20, 21, 22 y 32 de PR_STL_SRT_2 (en el caso de PR_STL_SRT_3 los cambios de plano no son tan abruptos como en el resto de la película, sino transiciones entre las animaciones. Aún así, varios subtítulos se mantienen en pantalla durante estas transiciones, como los subtítulos 2, 4, 5, 6 y 19).

Igual que el ajuste de los subtítulos a los cambios de plano, un factor que interviene decisivamente en la legibilidad de los subtítulos es la sincronización de los mismos a la voz de los personajes: deben entrar cuando se inicia el parlamento de un

personaje y desaparecer a la vez que la voz, si bien en algunos casos se puede prolongar un poco la permanencia en pantalla del subtítulo una vez haya desaparecido la voz (si el subtítulo no interfiere con otro subtítulo posterior). De nuevo, tanto en *Macbeth* como en *El proceso* se dan ejemplos de asincronía entre los subtítulos y las voces de los personajes, siendo extremadamente llamativa la asincronía presente en PR_STL_SRT_2. Esta asincronía se manifiesta bien en la desaparición anticipada de subtítulos (subt. 2, 3 y 8, por ejemplo), bien en la aparición prematura de subtítulos (subt. 5), bien en la ausencia de subtítulos (subt. 15, entre los subtítulos 30 y 31). También aparecen ejemplos de asincronía en subtítulos que permanecen en pantalla durante largos silencios de los personajes, como en MB_VMF_SRT_2, subt. 17 y en MB_VMF_SRT_3, subt. 14.

Por la naturaleza misma de la proyección de los sobretítulos, es imposible determinar una velocidad de lectura de los mismos. En cada representación, cada sobretítulo tendrá asignado un tiempo distinto, en función del tiempo que tarde el operador en proyectar y ocultar el sobretítulo, dependiendo de la velocidad de locución de los actores. Del mismo modo, la duración máxima y mínima de un sobretítulo es difícilmente determinable, si bien cabe pensar que, al tratarse de una operación realizada manualmente, es poco probable que aparezca un sobretítulo en pantalla con una duración inferior a un segundo, ya que produciría un efecto de destello que dificultaría su lectura por parte del público. Así, un sobretítulo, por la mera operación manual a la que es sometido, tendrá un intervalo relativamente amplio con respecto al siguiente y al anterior (al tratarse de una operación manual no mecánica, es prácticamente imposible hacer aparecer dos subtítulos consecutivos con un intervalo inferior a medio segundo).

Por norma general, el sobretitulado no debe adecuarse a cambios de plano, inexistentes en un escenario de teatro. Sin embargo, hay multitud de elementos que pueden provocar una alteración brusca de la escenografía: cambios de luces, cambios de decorados, salidas o entradas de personajes, proyecciones de vídeo dentro de la escenografía (como en PR_SNT_3b), etc. Parece lógico, en un intento por mantener la sincronía, adaptar el ritmo de los sobretítulos tanto a la emisión lingüística con la que están relacionados como a la narración escénica trazada por los distintos elementos de significación. Así, si se produce un negro brusco en escena, sería conveniente ocultar el sobretítulo que hasta entonces estuviera en pantalla para acompañar el efecto buscado

por la compañía de teatro. Del mismo modo, si un personaje sale del escenario, es preferible ocultar el último sobretítulo de su parlamento a la vez que se retira y, si se proyectan unas imágenes con o sin sonido, el operador de proyección de sobretítulos debe esmerarse por ajustar el ritmo de entrada y salida de estos a las emisiones lingüísticas que se produzcan en pantalla. Estas estrategias tienen una doble función: por una parte no interferir con los distintos niveles semióticos del texto original (iluminación, desplazamientos, ritmo, etc.) y, por otra parte, adecuar el sobretitulado al sistema de la traducción teatral para que este sea visto y considerado más como un apoyo lingüístico que como una intrusión en otro texto.

Si bien al carecer de un archivo de sobretítulos localizado es imposible determinar factores como el ritmo de lectura empleado en el sobretitulado de las obras del corpus, sí es posible, comparando los archivos de sobretítulos tanto con los archivos de subtítulos como con el texto original, percibir ciertas estrategias encaminadas a aumentar el ritmo de lectura, a acortar el número de caracteres por segundo y a mantener los sobretítulos en pantalla el mayor tiempo posible. Así, el primer sobretítulo de MB_CBJ_TXT_1_2, *Renunciemos al plan*, tiene una duración aproximada de 4 segundos (tomando como referencia la grabación facilitada por la compañía) para 19 caracteres, mientras que en la versión subtitulada, MB_VMF_SRT_1, *No podemos seguir con esta empresa* tiene una duración de 3 segundos para 34 caracteres (la frase original es la misma en ambas adaptaciones: *We will proceed no further in this business*). Aparecen ejemplos similares en todos los archivos del corpus: en PR_SNT_TXT_3, *De tanto observar al guardián, conoce hasta sus pulgas* (55 caracteres para 6 segundos), frente a PR_STL_SRT_3, *A fuerza de acechar al guardián en los años de espera... / el hombre acaba conociendo hasta las pulgas de su cuello...* (117 caracteres en dos subtítulos en casi 8 segundos), referidos a frases originales muy similares: *During his prolonged study of the doorkeeper the man grows to know even the fleas in his collar*, en PR_SNT_TXT_3, frente a *Keeping his watch during the long years the man has learnt to know even the fleas on the guard's fur collar*, en PR_STL_SRT_3. Aparece, pues, que la tendencia general utilizada en el sobretitulado es la de crear sobretítulos lo más breves posibles para que permanezcan en pantalla el máximo tiempo posible.

5.2.2. Las normas técnicas lingüísticas

El siguiente elemento de análisis son las normas lingüísticas vistas desde un punto de vista técnico, no como parte del proceso de toma de decisiones que implica una traducción, sino como elemento mediado por los condicionantes técnicos que conllevan tanto el subtítulo como el sobretítulo.

Una de estas técnicas lingüísticas es la condensación de la información y la coherencia interna del texto que se manifiesta a través de los elementos cohesivos. En el apartado anterior se han analizado las técnicas de traducción empleadas en el corpus. De estas técnicas, destacan aquellas relacionadas con la condensación y omisión de la información (como la omisión, la compresión y la reducción). El uso de estas técnicas de traducción es esencial en modalidades como el subtítulo y el sobretítulo, ya que los factores espacio-temporales impiden, en no pocos casos, una traducción literal palabra por palabra del texto original y la adición de explicaciones de elementos del texto original (como por ejemplo elementos culturales, ironías o sobreentendidos). Sin embargo, como se ha visto anteriormente, en otros casos es posible –o, por lo menos, así lo han decidido los traductores– mantener una gran fidelidad al texto original. Esta fidelidad se da, en el caso de MB_VMF_SRT_3, más por decisión del traductor que por posibilidades técnicas (son varios los subtítulos que dan cuenta de todos los elementos del texto original a pesar de una localización insuficiente para su correcta lectura: subt. 19, 29, 31, 36, 43). Es llamativo cómo, para un mismo texto original, el sobretítulo de MB_CBJ_TXT_3_2 recurre mucho más a las técnicas de condensación de la información que el subtítulo cinematográfico. Así, en el sobretítulo 1, se omite el matiz de la maldición (*damn thee*), que sí está presente en el subtítulo. Del mismo modo, los subtítulos 6 y 7 se condensan en un solo sobretítulo, el 5, merced a la omisión de *and over-red thy fear*, a la condensación de *Thou lily-liver'd boy* en *gallina* y a la omisión de *patch*.

La omisión de información afecta, sobre todo, a vocativos (sobret. 5), marcadores discursivos (sobret. 14) y calificativos redundantes (en algunos casos, en vez de omitirlos, se condensan en una sola fórmula) y a estructuras ilocutivas deducibles del contexto (sobret. 21, 23).

También hay ejemplos de condensación, que afectan sobre todo a las formas verbales (sobret. 19, 26) o que hacen uso de mecanismos como la modulación (sobret. 24), la generalización (sobret. 2), la unión de varios periodos oracionales en uno solo (sobret. 9).

El uso de estos principios aparece en casi todos los archivos de sobretítulos que conforman el corpus (salvo en el caso de MB_CBJ_TXT_3_2, quizá porque se trata de una escena en la que el ritmo es tan pausado que el traductor no ha considerado imprescindible hacer uso de ellas).

Técnica	Archivo	Nº. de sobretítulo
Omisión	MB_CBJ_TXT_1_2	23, 25, 39, 41
	MB_CBJ_TXT_2_2	32, 35, 71
	MB_CBJ_TXT_3_2	4, 5, 6, 7, 10, 11, 13, 20, 21, 23, 24, 25, 28
	PR_SNT_TXT_1	11, 12, 15, 17, 29, 31, 38 45
	PR_SNT_TXT_2	6, 16, 17, 19, 26, 34
	PR_SNT_TXT_3	11
	PR_SNT_TXT_4	
Condensación	MB_CBJ_TXT_1_2	1, 5, 29 40
	MB_CBJ_TXT_2_2	51, 67, 70
	PR_SNT_TXT_1	8, 19, 21, 32, 43
	PR_SNT_TXT_2	6, 10, 16, 27, 32
	PR_SNT_TXT_3	2, 10, 17, 20, 21, 27

Tabla 7 Uso de la omisión y la condensación en el sobretitulado de las obras del corpus

Estos procedimientos aparecen en los archivos de subtítulos, combinados, en ciertos casos, con técnicas de ampliación de la información, por lo que hacen perder efectividad a la omisión y condensación informativa, ya que se suprime parte de la información pero se añade otra información, por lo que la ganancia en caracteres y en tiempo de lectura y, por ende, en legibilidad, se ve afectada. Hay varios ejemplos en los subtítulos que conforman el corpus: MB_VMF_SRT_1, subt. 16 (se añade información situacional), subt. 18 (se emplea un término, *arrogancia*, que ocupa 10 caracteres cuando existen tanto términos más breves –*desdén*– como mecanismos de reducción), subt. 29 (se añade un marcador discursivo); MB_VMF_SRT_2, subt. 1 (se añade un marcador discursivo), subt. 12 (selección de fórmulas menos breves que otras equivalentes: *vuestra majestad* en vez de *su alteza*, *su majestad*, *majestad*, *alteza*, [qué]

os [turba]); MB_VMF_SRT_3, subt. 28 (a la traducción literal se añade un matiz, *mi caballería*, inexistente en el original), subt. 5, 9, 25, en los que se mantienen los tratamientos de cortesía, aunque sean redundantes; PR_STL_SRT_1, subt. 15 (se elimina información y se añade otra no presente en el texto original), subt. 22 (se elimina un vocativo y se añade información diferente de la del texto original), PR_STL_SRT_2, subt. 13 (se elimina un vocativo y se opta por una fórmula que desarrolla *in extenso* el significado del original, cuando existen fórmulas más breves –*te dije que nada de visitas*–), PR_STL_SRT_3, subt. 27 (se elimina un fragmento informativo y se desarrolla un circunstancial de lugar que tiene equivalentes más breves).

Así pues, aparece que los procedimientos de condensación y omisión de la información tienen más fuerza en el sobretitulado que en subtitulado, donde se ha optado por traducciones más pegadas al texto original (en algunos casos, por reinterpretaciones del texto original), en las que la omisión o condensación no aparecen como una constante sino como una técnica más, con un uso más lingüístico (de adecuación a la lengua de traducción) que traductológico (centrado en ajustar la traducción a las limitaciones técnicas de esta modalidad de traducción audiovisual).

Otra de las normas técnicas lingüísticas objeto de estudio tiene que ver con la lengua empleada en subtitulado y en sobretitulado desde una doble vertiente: la ortográfica y la tipográfica. La ortotipografía es un elemento clave en el reconocimiento, por parte del público, del discurso subtitulador (véase el §4.1.3.). La coherencia interna en materia ortotipográfica permite al espectador identificar los códigos de significación de forma más rápida, sin pérdida de matices ni de tiempo.

En el caso del subtitulado, el estudio de los fragmentos que componen el corpus ha arrojado los siguientes resultados en cuanto a la utilización de recursos tipográficos y ortográficos:

Recurso ortotipográfico	Archivo	Nº. subt.
• <i>Puntos suspensivos</i>		
Puntos suspensivos continuativos	MB_VMF_SRT_1	27, 28
	PR_STL_SRT_1	6-7

Puntos suspensivos continuativos dobles	MB_VMF_SRT_1	8-9
Puntos suspensivos usados con valor de coma final	MB_VMF_SRT_3	35
	PR_STL_SRT_1	18
• <i>Uso de guiones en diálogos</i>		
Uno en cada línea, espacio después de guion	MB_VMF_SRT_1	32
	PR_STL_SRT_2	6
• <i>Errores de ortografía</i>		
Falta una coma tras el vocativo	MB_VMF_SRT_2	15
	PR_STL_SRT_2	17
Falta la mayúscula inicial	MB_VMF_SRT_2	23
	PR_STL_SRT_2	17
Falta la s final	MB_VMF_SRT_2	55
Coma al final de subtítulo pero el siguiente subtítulo empieza por mayúscula	MB_VMF_SRT_3	8, 9
Minúscula inicial	MB_VMF_SRT_3	38
Falta punto final	MB_VMF_SRT_3	40
Error de ortografía	PR_STL_SRT_1	19
	PR_STL_SRT_2	20, 30
Coma superflua	PR_STL_SRT_2	9, 18
Falta de concordancia de género	PR_STL_SRT_2	15, 22
• <i>Uso de cifras</i>		
En letras	MB_VMF_SRT_3	4
• <i>Expresión de la hora (cantidad)</i>		
En letras	PR_STL_SRT_1	1
• <i>Uso de abreviaturas</i>		
No	PR_STL_SRT_1	5
Sí	PR_STL_SRT_2	4
• <i>Uso de comillas</i>		
De apertura y cierre	PR_STL_SRT_3	7
Solo apertura en el primer subtítulo y cierre en el último cuando el estilo directo se prolonga en varios subtítulos	PR_STL_SRT_3	8-11
• <i>Discurso directo</i>		
Introducido por coma	PR_STL_SRT_3	15
Punto dentro de las comillas	PR_STL_SRT_3	16

Tabla 8 Usos ortotipográficos en el subtítulo en el corpus

En el caso del sobretitulado, se han encontrado los siguientes usos ortotipográficos:

Recurso ortotipográfico	Archivo	Nº. subt.
• <i>Puntos suspensivos</i>		
Usados para marcar una interrupción en el discurso	MB_CBJ_SRT_3_2	3
	PR_SNT_TXT_1	38
• <i>Uso de guiones en diálogos</i>		
Un guion por línea de diálogo, sin espacio de separación con el carácter siguiente	MB_CBJ_TXT_1_2	18
	PR_SNT_TXT_1	8

• <i>Errores de ortografía</i>		
–		
• <i>Uso de cifras</i>		
En guarismo	MB_CBJ_TXT_3_2	3
• <i>Expresión de la hora (cantidad)</i>		
Combinación de cifras y letras	PR_SNT_TXT_1	8
• <i>Uso de abreviaturas</i>		
Sí	PR_SNT_TXT_1	10
• <i>Uso de comillas</i>		
De apertura y cierre	PR_SNT_TXT_3	6
De apertura y cierre en cada subtítulo cuando el estilo directo se prolonga en varios sobretítulos	PR_SNT_TXT_3	9-12
• <i>Discurso directo</i>		
Introducido por dos puntos	PR_SNT_TXT_3	8
Punto fuera de las comillas	PR_SNT_TXT_3	6

Tabla 9 Usos ortotipográficos en el sobretitulado en el corpus

En la tabla 10 se resumen los procedimientos ortotipográficos en función de la modalidad de traducción audiovisual:

	Subtitulado	Sobretitulado
Puntos suspensivos	Continuativos, continuativos dobles, con valor de coma	Discurso interrumpido
Guiones en diálogos	Uno por línea, seguido de espacio	Uno por línea, sin espacio
Errores de ortografía	De puntuación, de sintaxis, errores en nombres propios	--
Cifras	En letras	En guarismo
Abreviaturas	Uso vacilante	Sí (<i>Vd.</i> , <i>Sr.</i>)
Comillas	Un subtítulo: apertura y cierre Varios subtítulos: apertura en el primero, cierre en el último	Un subtítulo: apertura y cierre Varios subtítulos: apertura y cierre en cada uno
Discurso directo	Introducido por coma, punto dentro de las comillas	Introducido por dos puntos, punto fuera de las comillas

Tabla 10 Usos ortotipográficos en el corpus según modalidad de TAV

Por último, otra de las manifestaciones de la supeditación de la lengua a los criterios técnicos tanto en subtitulado como en sobretitulado tiene que ver con la

división de los subtítulos (o sobretítulos), ya sea entre subtítulos (o sobretítulos), ya sea dentro de un mismo subtítulo. Por cuestiones espaciales o temporales en muchos casos no es posible incluir en una misma línea o en un mismo subtítulo toda la información, por lo que este tiene que ser dividido. Esta división, para facilitar la legibilidad del subtítulo (o sobretítulo) debe hacerse atendiendo a las unidades sintácticas o semánticas de la lengua. De nuevo, un análisis comparativo entre los subtítulos y los sobretítulos del corpus puede arrojar luz sobre cómo se ha llevado a cabo esta operación en cada uno de los casos.

Subtítulos	Sobretítulos
¿Qué ocurre? ¿Estaba ebria la esperanza que te vestía?	¿Estaba borracha la esperanza que te vestía, se durmió?
Bien, pues en el instante en que sonriese ante mi rostro,	Pero al bebé sonriente arrancaría mi pezón de sus encías
¡No sacudas contra mí tu melena ensangrentada!	No fui yo. No agites el cabello sangriento.
¡Tus huesos están vacíos y tu sangre está fría!	Tus huesos están vacíos y tu sangre helada.
que mi pobre corazón quisiera rehusar, mas no se atreve.	alientos que el corazón quisiera rechazar. ¡Seyton!
Han ido a detenerme de una manera infame y lo más grave...	Hace 10 días, fui arrestado por dos matones
Tiene un asunto pendiente que viene a consultarme, ¿no?	El asunto me interesa demasiado para no implicarme.
criminales y no olvido los más importantes, sobre todo si...	y los más destacados se graban en la memoria,
- hablamos del sobrino de un amigo. - Naturalmente, ¿te sorprende?	especialmente si son del sobrino de un viejo amigo.
"¿Puede esperar a que se le admita más adelante?"	El hombre pregunta si le dejarán entrar más adelante.
que le ayuden para que el guardián le deje entrar.	Ruega a las pulgas que le convenzan. No pueden, sólo son pulgas.

Tabla 11 Comparación de segmentación de subtítulos y sobretítulos

En el caso de los subtítulos, se aprecian notables diferencias entre la segmentación de subtítulos en *Macbeth* (filas 1 a 5) y en *El proceso* (filas 6 a 11). Mientras que los subtítulos de *Macbeth* están segmentados siguiendo las unidades sintácticas y semánticas del castellano, en *El proceso* la segmentación parece obedecer más a criterios de sincronía o de adecuación del contenido del subtítulo a lo que se dice

en ese momento en pantalla que a una voluntad de segmentar los subtítulos de forma coherente. Así, en *El proceso*, encontramos que en un mismo subtítulo se separa el artículo del sustantivo, el pronombre de relativo del resto de la oración de relativo, los distintos elementos de un mismo sintagma nominal o el complemento indirecto duplicado antepuesto del verbo. Del mismo modo, se separan, de un subtítulo a otro, elementos que forman parte de una misma unidad sintáctica, como la conjunción de la condicional que introduce.

En el caso del subtítulo de *Macbeth*, en cambio, se han respetado las unidades sintácticas y semánticas del castellano a la hora de dividir los subtítulos. Sin embargo, al comparar los ejemplos expuestos anteriormente en la tabla 11 con los sobretítulos, aparecen algunas diferencias entre ambas modalidades. Así, en el subtítulo se separa, en un mismo subtítulo, el pronombre de relativo del resto de la oración de relativo, el sustantivo del adjetivo o los dos elementos de un verbo compuesto con el segundo elemento en forma infinitiva. Estas divisiones, cuando se dan en sobretítulo, se han intentado mantener en una sola línea de sobretítulo o en un solo sobretítulo o se han solucionado mediante la búsqueda de otras soluciones traductológicas que permitan mantener la unidad sintáctica y semántica antes de segmentar un sobretítulo sin respetar dichas unidades (*al bebé sonriente frente a en el instante en que / sonriese*). Por último, mientras que en el subtítulo se ha decidido mantener la conjunción copulativa y al final de línea de un subtítulo, en el sobretítulo se ha decidido usarla al inicio de una línea de sobretítulo.

5.3. Conclusiones parciales

El estudio del corpus desde una doble vertiente, desde el análisis de corpus y desde el análisis traductológico partiendo de las normas lingüísticas específicas de la traducción audiovisual (en concreto, del subtítulo y del sobretítulo), arroja una serie de resultados.

En primer lugar, atendiendo a los resultados del análisis estadístico del corpus, aparece que el sobretítulo tiene un TTR más elevado que el subtítulo, lo que indica una mayor diversidad léxica en sobretítulo. Igualmente, la longitud media de las palabras es mayor en sobretítulo, algo que quizá se pueda explicar por el mayor uso de palabras gramaticales en subtítulo, al igual que de marcadores discursivos.

La lingüística de corpus aplicada al presente trabajo también muestra que hay una mayor tendencia a la subordinación en subtítulo que en sobretítulo, donde se prefiere la coordinación, una forma sintáctica más rápidamente comprensible y más parca en palabras.

En ambas modalidades de traducción audiovisual aparece un mayor uso de artículos definidos frente a los indefinidos, como muestra de que el discurso subtutorial o sobretutorial no debe ni puede crear confusiones en el espectador. Es fundamental que la deixis sea unívoca y comprensible.

El análisis de la frecuencia de palabras también arroja una diferencia entre el subtítulo y el sobretítulo: en esta última modalidad, hay una tendencia a referenciar de forma explícita los elementos narrativos principales, como los personajes. Esta técnica puede deberse a la necesidad de evitar la confusión del espectador sobre qué personaje toma la palabra en cualquier momento o a qué personaje se dirige cada intervención, ya que si es necesario desviar la mirada, y por tanto, la atención, del escenario donde intervienen los actores para mirar una pantalla situada en la parte superior, es necesario añadir información sobre el emisor o el destinatario para que el espectador no pierda el hilo narrativo. Esto no sucede en el subtítulo, ya que los subtítulos están integrados en la imagen y es más fácil seguir la narración y asociar los elementos deícticos a sus referentes.

La lingüística de corpus también aporta unos elementos que aparecen tras el estudio de las normas lingüísticas, como son el mayor uso de abreviaturas en sobretítulo, la omisión de repeticiones superfluas y la omisión de información en pro del uso de conceptos clave, a veces incluso mediante una recurrencia mayor de unidades léxicas que permite delimitar las referencias y establecer relaciones unívocas entre referente y referido.

El estudio de las palabras clave y de los *clusters* muestra una relevancia mayor de ciertos términos en el subtítulo que en el sobretítulo. De nuevo, esto se debe a la tendencia existente en sobretítulo a fijar los conceptos narrativos en un único lexema en vez de recurrir a la sinonimia o a describir antes la acción principal que los elementos situacionales que enmarcan la situación principal.

El análisis de las normas técnicas empleadas en la traducción confirma algunos de los resultados obtenidos mediante la lingüística de corpus y los amplía. Así, la

tendencia a la omisión y condensación de información es mucho más importante en el sobretitulado que en el subtulado y se manifiesta de varias formas: mediante el uso de abreviaturas, de estructuras sintácticas poco complejas, de referentes informativos referidos principalmente a la acción, mediante el desplazamiento y la compresión de información, mediante el uso de oraciones nominales, mediante la reducción de información más comunicativa que sustancial (como los marcadores discursivos, vocativos o sujetos redundantes) que se puede deducir fácilmente de lo que sucede en escena (el espectador asiste a la escena completa, ve hacia dónde se dirigen las miradas y los movimientos de los actores; decide qué parte de la escena contemplar, mientras que en el cine, el espectador solo ve lo que el director ha decidido incluir en el plano).

Esta tendencia a la síntesis de la información está relacionada, en cierta medida, con elementos técnicos: la proyección de sobretítulos durante una obra de teatro es una operación manual, por lo que el operador de proyección debe escuchar la línea de texto, identificarla, comprobar que coincide con la traducción y proyectar el sobretítulo. Todas estas operaciones, por muy velozmente que se puedan llegar a realizar, siempre se harán de una forma más lenta que mediante medios mecánicos, por lo que se impone, a la hora de crear los sobretítulos de una obra, condensar y reducir al máximo la información.

Otro aspecto destacado del análisis de las técnicas de traducción empleadas es la presencia, tanto en subtulado como en sobretitulado, de pasajes enteros en los que se ha recurrido a la traducción literal o, cuando menos, a una traducción muy cercana al original (ya sea en número de palabras o por la traducción uno a uno de los conceptos). La presencia de la traducción literal contradice una de las premisas de la traducción audiovisual –del subtulado y del sobretitulado– por su propia naturaleza fragmentada y mediada técnicamente. Sin embargo, la razón para esta excepción hay que buscarla en un elemento más que debe ser tenido en consideración para el análisis traductológico: la semiótica del texto original. Así, los pasajes en los que más se da la traducción literal son fragmentos en los que el ritmo de las adaptaciones, cinematográfica y teatral, ya sea el ritmo de locución de los actores o el lenguaje cinematográfico, como el plano secuencia, permiten dar cuenta casi íntegra del mensaje lingüístico original.

En subtulado aparece un uso mucho mayor de la amplificación y la ampliación, esto es, de la adición de información que, o no aparece en el texto original, o aparece más desarrollada en la traducción de lo que está en el texto original. Esta tendencia está prácticamente ausente del sobretitulado. Si bien en algunos casos la amplificación puede

tener alguna justificación traductológica, como el desplazamiento semántico de algún elemento, en muchos otros casos parece responder a elementos externos al proceso de traducción y más relacionados con los condicionantes que rodean la traducción (la falta de ortografía en el nombre del protagonista de *El proceso* no puede ser fruto de una traducción de un traductor competente, sino más bien de un proceso de corrección automatizado de subtítulos en el que se haya identificado el nombre original *Josef K.* como error y nadie se haya percatado del mismo).

Por último, el análisis de las normas técnicas completa las normas lingüísticas, atendiendo a las especificidades tanto del subtulado como del sobretulado. Así, en ambas modalidades se ofrece la traducción en un marco rectangular, en un máximo de dos líneas, centrado en el campo visual del espectador (en el caso del subtulado, centrado en la parte inferior de la pantalla, en color blanco o amarillo con borde negro, y en el caso del sobretulado, centrado en la parte superior de la escena, en color blanco sobre fondo negro). En subtulado se ha utilizado un máximo de 43 caracteres por línea, mientras que en sobretulado, de 36 caracteres, un dato que confirma, de nuevo, la tendencia mayor en sobretulado a comprimir y condensar la información ofrecida al público.

La velocidad de lectura y la localización de los subtítulos es caprichosa en las dos películas que forman parte del corpus (quizá más en el caso de *El proceso*), mientras que en el caso del sobretulado, en virtud de la cantidad de texto de los sobretítulos correspondientes a la cantidad de texto del original y a la duración de la emisión de dicho texto en los materiales audiovisuales previos –como grabaciones de ensayos o de representaciones–, cabe deducir que se ha llevado a cabo la traducción pensando en un ritmo de lectura bastante lento, que permita tanto la operación de proyección del sobretítulo como la lectura del mismo por parte del público, ambos de forma holgada. La tendencia en sobretulado es a crear sobretítulos lo más cortos posibles para que permanezcan en pantalla el mayor tiempo posible.

Parece que el subtulado sigue las normas técnicas impuestas por el uso, sobre todo en lo relativo a la duración mínima de subtítulos y, en el caso de *El proceso*, a la duración máxima. Sin embargo, otros aspectos técnicos asumidos en el mundo profesional no encuentran su reflejo en ninguna de las dos obras, como la separación entre subtítulos consecutivos o la superposición de subtítulos en un cambio de plano.

Estos dos últimos aspectos son difícilmente comprobables en el caso del sobretitulado, y acaso formen parte de una fase posterior del proceso de traducción, de la que hablaremos en el capítulo siguiente.

En lo relativo a las normas técnicas lingüísticas, en los fragmentos estudiados aparece como norma de referencia lingüística, en el caso del sobretitulado, aquella dictada por la Real Academia Española. En efecto, tanto la ortografía como los usos tipográficos responden a los criterios marcados por la institución normalizadora de la lengua en España. En el caso del subtitulado, sin embargo, hay varias transgresiones de la norma fijada por la RAE en ambas obras.

En las normas técnicas lingüísticas específicas de cada modalidad de traducción, aparece un uso divergente en subtitulado y sobretitulado en cuanto al espacio después de los guiones que introducen los diálogos: una vez más, el sobretitulado tiende a la condensación, incluso ortotipográfica. También es destacable la sistematización de la segmentación de sobretítulos siguiendo unidades sintácticas y semánticas, mientras que en el subtitulado esta tendencia es poco sistemática (*El proceso*) o presenta algunos matices (*Macbeth*).

El estudio de las normas técnicas lingüísticas confirma, como ya ha hecho la lingüística de corpus y el estudio de las técnicas de traducción, la presencia tan importante en ambas modalidades –si bien con una frecuencia mayor en el caso del sobretitulado– de los mecanismos de condensación y omisión de la información.

El estudio de los rasgos lingüísticos que se manifiestan en el proceso de traducción arroja una serie de particularidades y especificidades entre cada modalidad de traducción. Sin embargo, algunos detalles (como la tergiversación del nombre del protagonista de *El proceso* o la tendencia al resumen y a la condensación continua en el caso del sobretitulado) invitan a pensar que, en cada uno de los procesos traductores, hay elementos externos que influyen en el resultado final. Estos elementos serán objeto de estudio del siguiente apartado.

6. EL PROCESO TRADUCTOR

Como en cualquier otro tipo de traducción, el proceso por el que se trasvasa un texto original de un idioma a un nuevo texto en un idioma distinto no finaliza con la entrega, por parte del traductor, del texto final de la traducción. Sin embargo, este extremo es aún más marcado en traducción audiovisual, por la naturaleza tanto del texto original como del texto traducido que se configura como un subtexto original insertado en el texto original. En el presente apartado nos proponemos averiguar las modificaciones o transformaciones que, con motivo del proceso traductor en su conjunto, desde el principio hasta el fin, sufre el texto final.

Es preciso, sin embargo, hacer una puntualización en lo relativo al proceso traductor en subtítulo y sobretítulo. Una vez finalizada y ajustada la traducción en subtítulo, el último paso del proceso traductor consiste en la incorporación de los subtítulos a la película en versión original. Una vez hecha esta operación, el texto final queda indisociablemente unido al texto original¹⁰⁹. En subtítulo, además, es muy raro que el subtitulador de una película tenga relación, después de entregada la traducción, con el autor de la obra (en algunos casos excepcionales, en los que el autor decide involucrarse en todos los aspectos de la película, se puede dar). Piénsese, por ejemplo, en las películas que se subtitulan una vez fallecidos sus autores: el contacto entre subtitulador y autor es imposible.

En el caso del sobretítulo, el texto final no llega a fijarse en un producto final salvo en cada representación. La naturaleza propia del texto original, la obra de teatro, impide –a menos que se haya optado por una técnica subtítuladora incorporada a la obra de teatro– la fijación del texto final en la obra representada. La obra dramática es, por definición, un ser vivo que evoluciona y cambia entre representaciones, por lo que el texto final que componen los subtítulos proyectados (casi) nunca podrá ser un texto final que se ajuste al original y quede unido a él. Esta peculiaridad es la que convierte al traductor de la obra dramática en un personaje activo y no pasivo en el proceso de representación de la obra, alguien que debería, idealmente, estar presente en todo el

¹⁰⁹ Salvo en el caso del subtítulo electrónico, en el que se pueden modificar, en algunos casos, los subtítulos entre distintos pases de la misma película, o de los subtítulos abiertos, que el espectador puede decidir visualizar junto con la película o no.

proceso, tanto de traducción como de representación de la obra, ya que en cada nueva representación se produce una nueva traducción¹¹⁰.

Por ello, en este apartado nos centraremos en los aspectos que configuran y determinan el proceso traductor en sobretitulado, comparándolo, cuando sea relevante, con el subtitulado cinematográfico.

6.1. Los condicionantes socioculturales y económicos

Los condicionantes socioculturales y económicos no solo deben ser tenidos en cuenta a la hora de contextualizar las obras sometidas a un análisis descriptivo. Estos factores encuentran su reflejo, a su vez, en el producto final que representa la traducción.

En el capítulo 4 situamos las obras que conforman el corpus en los sistemas dramático y cinematográfico españoles: la posición de *Macbeth* en el sistema dramático es mucho más central que *El proceso* y tanto *Macbeth* como *El proceso* ocupan una posición poco central en el sistema cinematográfico.

La mayor o menor centralidad de las obras en los sistemas dramático y cinematográfico tiene su reflejo en el resultado final de la traducción, especialmente de las versiones subtituladas. Así, tanto en *Macbeth* como en *El proceso* se infringen una serie de normas del subtitulado (como el respeto de los cambios de plano o la omisión y condensación de la información), pero sin duda en el subtitulado de *El proceso* es donde se produce un alejamiento mayor de la norma, con continuas faltas de ortografía que llegan a afectar al nombre del protagonista (Josefa K. [sic.]), añadidos y supresiones de información con respecto al texto original y una localización caprichosa que ni respeta la sincronía verbal ni se atiene a un ritmo de lectura determinado.

Este alejamiento de las normas puede tener su razón de ser en factores externos a la traducción y al acto de traducción, en concreto en factores socioculturales y económicos. Así, una obra que no ocupe una posición central en el sistema de llegada, como es el caso de *El proceso*, será sometida a un proceso traductor en el que se dejen de lado elementos clave como, por ejemplo, una revisión en profundidad del texto traducido (revisión que habría evitado que apareciera, en nueve ocasiones, Josefa K.).

¹¹⁰ Baste pensar en que el ritmo de una misma línea de texto puede variar de una representación a otra, lo que afectará al ritmo de proyección de los sobretítulos y a su velocidad de lectura y, por consiguiente, a la comprensión por parte del espectador.

Esta falta de esmero en el proceso traductor puede deberse a factores socioculturales, como la no centralidad de la obra en el sistema de llegada (al no ser una obra central, despertará poco interés entre el público y es probable que no llegue a un público muy amplio) y económicos, ya que los distintos procesos involucrados en el subtitulado de una obra que desemboque en un producto de calidad implican una serie de profesionales remunerados por su actividad.

El proceso traductor en el caso del subtitulado cinematográfico se ha visto afectado en gran medida por el desplazamiento de la consideración del subtitulado hoy en día. Anteriormente, para poder acceder a ciertas películas (más o menos centrales en el sistema cinematográfico español) era imprescindible pasar por el filtro del subtitulado, única forma de acceder a dichas películas. Hoy en día, la reproducibilidad y la expansión del consumo de productos culturales han permitido que el subtitulado ya no sea un filtro ni una barrera para acceder a determinados contenidos, sino simplemente una opción más de consumo de ocio. Ahora, prácticamente cualquier DVD en el mercado ofrece al espectador una versión doblada y subtitulada de una película. Hoy en día, el catálogo cinematográfico a disposición del espectador (no solo en salas de cine, sino a través de todos los circuitos de distribución) es muy amplio. El subtitulado se ha consolidado como una opción barata y rápida frente al doblaje y ha perdido el aura de filtro reservado a determinado tipo de películas.

La centralidad de un producto audiovisual en el sistema cinematográfico ya no determina la opción de traducción audiovisual. Ahora son factores económicos o culturales los que determinan la distribución de cualquier elemento que esté dentro del sistema cinematográfico, como las ediciones de películas en función del director o de los actores protagonistas. Precisamente este último tipo de películas, aquellas editadas o reeditadas únicamente por la necesidad de poner a disposición del público cualquier elemento que forme parte del sistema cinematográfico, son menos susceptibles de contar con una inversión económica fuerte. Como se ha visto, una rápida revisión al subtitulado de *El proceso* habría bastado para corregir errores clamorosos. Es más, el hecho de que se haya trabajado con una copia anterior (de Sogemedia, véase §4.3.2.) que se ha sometido a un ligero remozado sin corregir más que ligeramente los subtítulos anteriores demuestra el escaso valor concedido al proceso traductor por la distribuidora de la nueva edición de la película (Sotelysa). Un proceso similar es el que ha padecido el subtitulado de *Macbeth*, aunque en este caso parece que la distribuidora, Video

Mercury Films, ha concedido una importancia mayor al proceso traductor, puesto que se han corregido muchos de los errores presentes en el archivo de Universal Pictures Iberia (véase §4.3.2., tabla 1) y se ha hecho un esfuerzo por adecuar el subtitulado a las normas que rigen dicha actividad (número máximo de caracteres, duración máxima de subtítulos, corrección de ortografía, etc.).

Así pues, en el caso del subtitulado, dentro del sistema de esta modalidad de traducción audiovisual, el subtitulado de *El proceso* aparece más marcado por unos condicionantes socioculturales y económicos negativos (alejamiento de la obra del centro del sistema cinematográfico español, inversión económica escasa que se manifiesta en la supresión de fases en el proceso global de subtitulado) que el subtitulado de *Macbeth*, obra más central en el sistema literario español y que aún así presenta importantes alejamientos de la norma (como añadidos de información o incongruencias técnicas en la localización de subtítulos).

Frente al subtitulado de las obras recogidas en el corpus, el proceso de sobretitulado de dichas obras presenta ciertas diferencias. La primera de ellas es la naturaleza del sobretitulado, que no posee el carácter de reproducibilidad del subtitulado, al igual que la propia representación teatral. La generalización del sobretitulado en España responde a una apertura de las programaciones de los teatros nacionales a compañías y obras extranjeras y a un aumento de las salas de teatro. Sin embargo, aún no es posible que el espectador pueda optar por asistir a una obra u otra de todas aquellas presentes en el sistema dramático nacional en un lapso de tiempo tan corto como en el caso del subtitulado y, sobre todo, aún no puede elegir entre asistir a una representación doblada o sobretitulada con la inmediatez con que lo puede hacer con un DVD, por ejemplo (sí puede, si se da el caso, asistir a una versión en español de una obra que se represente a la vez en versión original).

La sacralidad del espacio teatral, en cierta medida potenciada por la conciencia de que lo que dentro de él sucede es único, por mucho que se trate de una misma función varias veces representada, se extiende también al sobretitulado teatral. Sin embargo, el sobretitulado teatral aún no se rige por unas normas más o menos extendidas en la práctica profesional. De hecho, al asistir a un espectáculo sobretitulado, el público no puede saber de antemano en qué lugar del teatro va a aparecer la traducción (cosa que sí se sabe al activar los subtítulos en un DVD) o cuántas líneas de

texto tendrán los sobretítulos. La expectativa sociocultural del público con respecto al sobretitulado es elevada: los sobretítulos son incómodos, no aparecen en un mismo lugar en todas las representaciones teatrales (en la mayoría de los casos aparecen fuera de la caja escénica o fuera del espacio de representación), distraen la atención de lo que sucede en el escenario y, en algunos casos, son difícilmente legibles. Son muchas las desventajas que se otorgan de antemano al sobretitulado como para que la traducción no tenga unos niveles de calidad más que decentes que compensen las expectativas previas del público.

Un elemento fundamental en el sobretitulado son las relaciones de poder que se establecen entre los distintos miembros del proceso sobretitulador (véase §6.3.). Precisamente, para que el sobretitulado tenga unos niveles de calidad aceptables, el sobretitulador debe involucrarse lo máximo posible en todas las fases del proceso. Eso implica tomar decisiones que puedan interferir con la escenografía de la compañía, por ejemplo (como tapar parte del decorado con la pantalla de proyección de sobretítulos). La desvalorización del sobretitulador y su relegamiento al papel de mero técnico en un teatro y, por ende, la minusvaloración global de la figura del sobretitulador en todos los ámbitos solo puede redundar en una merma de la calidad del proceso de sobretitulado.

Por último, el sobretitulado de las obras estudiadas se ha dado en el ámbito de festivales internacionales de teatro: el XXVIII Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid y el III Festival de las Artes de Castilla y León. En el primer caso, se trata de un festival internacional de teatro asentado, con presencia en algunos de los más importantes teatros de Madrid (Teatro de la Abadía, Teatros del Canal, Teatro Español, Teatro de Madrid) y en toda la región de la comunidad autónoma. En el segundo caso, se trata de un festival internacional de teatro que siempre ha programado compañías internacionales de gran renombre (Robert Lepage, Peter Brook, Jan Fabre, Calixto Bieito, etc.)¹¹¹. El público al que están destinados ambos festivales de teatro es un público con unas altas expectativas, que se dispone a asistir cada año a representaciones teatrales que ocupan un lugar central en el sistema dramático internacional.

Cabe esperar que la posición que ocupan ambos festivales en el sistema dramático español sea central o muy cercana al centro, tanto por la amplitud de espacios y obras presentadas como por las compañías invitadas a participar en dichos festivales.

¹¹¹ En las páginas web de ambos festivales, <http://www.madrid.org/fo/2013/es/index.html> y <http://www.facyl-festival.com/2013/principal/>, respectivamente, se pueden consultar las programaciones de ediciones anteriores.

Los condicionantes socioculturales son, pues, elevados. Tanto las expectativas como los diversos aspectos en que se enmarcan cada una de las representaciones de ambos festivales, precisamente por su posición central, tanto en el sistema dramático como en el sistema cultural (regional y estatal) y en el económico, con fuertes inversiones económicas por parte de los festivales para programar los espectáculos que ofrecen anualmente, exigen un esmero y dedicación especiales en todo el proceso conducente a la representación teatral¹¹². Y, en este proceso, se incluye el proceso sobretitulador.

Sin embargo, forman parte integrante de este proceso elementos propios de las obras, que trascienden los factores socioculturales y económicos, como son los aspectos artísticos y escénicos del sobretitulado, directamente relacionados con la presentación de la traducción.

6.2. Los elementos artísticos y escénicos

Del mismo modo que en el subtítulo es fundamental que el traductor tenga en cuenta la semiótica del texto audiovisual a través de sus distintos niveles de significación (como la información transmitida por los códigos de colores, por los valores de plano, etc.), la configuración artística y escénica influye de forma determinante en el proceso de sobretitulado, ya que es la que dicta en qué lugar va a aparecer la traducción y sometida a qué condicionantes (de luz, de visibilidad, de situación escénica, de posible interacción con los actores, etc.).

En el corpus se incluyen dos grabaciones distintas de cada uno de los fragmentos de *El proceso*. Estas grabaciones corresponden a un ensayo de la compañía de la obra (PR_SNT_1a, PR_SNT_2a y PR_SNT_3a) y a una representación de la obra (PR_SNT_1b, PR_SNT_2b y PR_SNT_3b). Las diferencias entre cada una de las grabaciones son notorias: luz, decorado, vestuario, proyección en segundo plano, ritmo de los actores, etc.

Si bien en el primer caso se trata de las grabaciones de un ensayo, las diferencias entre este y la representación son ilustrativas de la evolución que puede sufrir una obra en un periodo de tiempo muy breve (a veces incluso la compañía introduce modificaciones justo antes de empezar la representación), como por ejemplo en

¹¹² Todo ello a pesar de la disminución presupuestaria salvaje experimentada por ambos festivales en los últimos años (http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/06/13/madrid/1339615013_603847.html, fecha de consulta 01/08/13, <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/06/01/castillayleon/1338569956.html>, fecha de consulta: 01/08/13).

PR_SNT_1a y en PR_SNT_1b, la actitud de los dos personajes en la parte izquierda ante el juez, que difiere entre la grabación del ensayo y la grabación de la función.

Uno de los elementos que más suele variar entre el ensayo y la grabación es el texto. Por ejemplo, en el primer fragmento de *El proceso*, PR_SNT_1a y PR_SNT_1b, se observan diferencias entre el guion original remitido por la compañía al sobretitulador, la grabación del ensayo y la grabación de la representación. Estas diferencias pueden ser de muy distinta índole: añadido o supresión de texto, modificación de texto, improvisación, etc. En la tabla 12 se ofrece una recopilación de estas divergencias. Se han resaltado en negrita los fragmentos que difieren entre las distintas versiones de la obra.

Guion	Texto en ensayo (PR_SNT_1a)	Texto en representación (PR_SNT_1b)
USHER: Docket.... Docket #69432.9. First inquiry into the affairs of Josef K.	USHER: Docket.... Docket #69432.9. First inquiry into the affairs of Josef K.	USHER: Docket #1914. First inquiry into the affairs of Josef K.
USHER'S WIFE: Defendant. This way please. K: You must be mistaken. My name is....	USHER'S WIFE: Defendant. K: My name is....	USHER'S WIFE: This way please. K: My name is....
JUDGE: And as a token of friendship, I'll ignore your tardiness and just chalk it up to schoolgirl jitters.	JUDGE: And as a token of friendship, I'll ignore your tardiness and chalk it up to schoolgirl jitters.	JUDGE: And as a token of friendship, I'll ignore your tardiness and just chalk it up to a case of schoolgirl jitters.
JUDGE: You're a house painter?	JUDGE: So you're a house painter?	JUDGE: So you're a house painter?
JUDGE: Can it!	JUDGE: Can it!	JUDGE: What's so funny, wise guys?
K: You don't need me at all. Logic, warrants, papers, answers who needs 'em. I'm not saying these proceedings are sloppy, but I wouldn't touch them with a ten-foot pole!	K: You don't need me up here at all. Logic, warrants, papers, answers who needs 'em. Now I'm not saying these proceedings are sloppy, but I wouldn't touch them with a ten-foot pole!	K: You don't need me up here at all. We should get a chimpanzee. He could play a role just as well. Logic, warrants, papers, answers who needs 'em. Now I'm not saying these proceedings are sloppy, but I wouldn't touch them with a ten-foot pole!

JUDGE: For an accused man, you're awfully sure of yourself. Don't be so smart, that can lead to a lot of dumb mistakes. I've seen this play before and it always ends badly.	JUDGE: You know , for an accused man, you're awfully sure of yourself. Don't be so smart, it can lead to a lot of dumb mistakes. I've seen this play before and it always ends badly.	JUDGE: You know , for a defendant , you're awfully sure of yourself. Don't be so smart, it can lead to some dumb mistakes. I've seen this play before and it always ends badly.
K: Thanks for the tip, but I'm not losing any sleep over this case. I don't take it seriously. I just want a public discussion of a public disgrace. [...] Now I'm as innocent as the next guy and I know a racket when I see one. They wanted money. They tried to steal my underwear and clothes.	K: Thanks for the tip, your honor , but I'm not losing any sleep over this case. I don't take it seriously. All I want is a public discussion of a public disgrace. [...] Now I'm as innocent as the next guy so I know a racket when I see one. They wanted money. They tried to steal my underwear and my clothes.	K: Thanks for the tip, your honor , but I'm not losing any sleep over this case. I don't take it seriously. All I want is a public discussion of a public disgrace. [...] Now I'm as innocent as the next guy and I know a racket when I see one. They wanted money. They tried to steal my underwear and my clothes.
K: An organization filled with corrupt guards, inane inspectors, aides and so on but especially judges who....well, the evidence speaks for itself doesn't it.	K: An organization filled with corrupt guards, inane inspectors, but especially judges who....well, the evidence speaks for itself doesn't it.	K: An organization filled with corrupt guards, inane inspectors, but especially judges who....well, the evidence speaks for itself doesn't it.
K: But more importantly, what is the purpose of this organization?	K: Indeed, Indeed. But more importantly, what is the purpose of this organization?	K: But more importantly, what is the reason , what is the purpose of this organization?
K: I speak for them not for myself.	K: It is for them I speak , not for myself.	K: I speak for them not for myself.
K: You can keep your interrogations.	K: You can keep your inquiry .	K: You can keep your interrogations.

Tabla 12 Diferencias entre el guion, el texto del ensayo y el texto de la representación del primer fragmento de *El proceso*, Synaesthetic Theatre

La tabla anterior muestra las distintas evoluciones que puede llegar a sufrir una obra de teatro, evoluciones que deben ser tenidas en cuenta tanto por el traductor como por el proyccionista de sobretítulos, cuando estos no coinciden en una misma persona.

Se producen varios fenómenos:

- Añadido de marcadores discursivos (*So you're a house painter*),
- Añadido de información redundante por cuestiones comunicativas (*my clothes, You know*),

- Añadido de información nueva con implicaciones narrativas ausentes del original (*We should get a chimpanzee. He could play a role just as well*),
- Vacilación en los números o en los datos (*Docket #1914*),
- Supresión de información deducible del contexto u olvido de líneas de texto (*Defendant, this way please*),
- Alteración del texto original con cambio de matices narrativos (*What's so funny, wise guys?*),
- Alteración del texto original sin cambio de matices narrativos, por cuestiones comunicativas (*All I want*),
- Alteración sintáctica o léxica (*It is for them I speak, inquiry/interrogation*).

Estos fenómenos de alteración del texto original de la obra se producen tanto en el ensayo como en la representación, por lo que pueden obedecer a distintas razones: modificaciones voluntarias y razonadas de la compañía, improvisaciones de los actores, alteración del ritmo de representación, etc.

Esta tendencia al cambio del texto representado es un elemento clave en el proceso de sobretitulado, ya que, como se observa en la tabla 12, puede afectar de forma radical al texto final mediante la adición o supresión de información. Conviene distinguir, de entre todas las variaciones que puede sufrir el texto escrito de una obra dramática a lo largo de los ensayos y representaciones, entre variaciones sin carga narrativa y variaciones con carga narrativa. En algunos casos, sobre todo cuando se añaden marcadores discursivos o apoyos discursivos que permiten aumentar la presunta oralidad del texto representado (*so, you know, my, etc.*), estas variaciones no alteran el contenido de lo narrado ni la forma de lo narrado. En otras ocasiones, ya por el añadido de información (*we should get a chimpanzee*), ya por la alteración sintáctica (*It is for them I speak*), ya por la alteración semántica (*inquiry/interrogation*), es imprescindible, cuando se dan divergencias entre el texto a partir del cual trabaja el sobretitulador y el material audiovisual con el que está trabajando, ponerse en contacto con la compañía para confirmar la relevancia de dichas divergencias¹¹³.

¹¹³ Al modificarse la obra con cada representación, no es infrecuente que una compañía incorpore a la representación una línea de texto (*We should get a chimpanzee*), un gesto (la actitud inicial de los personajes ante el juez), un silencio (entre *I have to lock the door* y *behind you*, no marcado en el guion), etc., ausentes del material con el que ha trabajado el sobretitulador.

Además de los elementos lingüísticos relacionados con el texto original, que son el objeto principal de trabajo del sobretitulador, intervienen otros factores a la hora de sobretitular una obra de teatro. Son los elementos escénicos, como la disposición del decorado, las posibles proyecciones, el tamaño de la caja escénica y del espacio de representación y la iluminación y el sonido. Algunos de estos elementos no podrán ser descubiertos hasta el momento de la representación (o, preferentemente, del ensayo general), ya que el material audiovisual con el que trabaja el sobretitulador por lo general se reduce a una grabación de un ensayo o de una representación de la obra, de calidad muy variable, en un lugar distinto de aquel donde va a ser la representación. Sin embargo, a partir de los materiales de trabajo, el sobretitulador deberá inferir, en la medida de lo posible, los elementos escénicos relevantes para su trabajo.

Por ejemplo, del segundo fragmento PR_SNT_2a se puede deducir de forma clara que el espacio escénico en el que se desarrollará la acción será muy reducido, acaso la plataforma sobre la que tiene lugar la escena representada. Igualmente, el hecho de que sea la grabación de un ensayo impide que el sobretitulador se haga una idea previa de la iluminación de la obra, salvo, quizá, si visiona PR_SNT_3a, donde la compañía ha incorporado, en la grabación del ensayo, un fragmento de una representación para dar cuenta de esta escena (en la que se proyecta un vídeo, por lo que es necesario, para que se vea el vídeo, que el fondo esté en negro, por lo que se ha optado por incluir un fragmento de la obra con la iluminación definitiva en sala).

En otros casos, como en el caso de *Macbeth*, la grabación –aquí, de una representación– no se hace con un plano fijo, que permita al sobretitulador contemplar toda la escenografía, sino siguiendo las intervenciones de los personajes a medida que hablan. La calidad de la grabación hace que, por momentos, los niveles de audio no estén igualados y sea complicado percibir tanto lo dicho como la intensidad con que se ha dicho (como en MB_CBJ_2, minuto 5:30 a 5:40). Además, la grabación enfocada a los personajes intervinientes no permite saber cuál es la iluminación de cada escena.

La iluminación en teatro es fundamental y debe ser tomada en cuenta por el sobretitulador. En primer lugar, la iluminación, igual que en el cine, es un elemento semiótico más que se añade a la multiplicidad de discursos para dar sentido narrativo a la obra. Esta iluminación no es gratuita, y la proyección de sobretítulos viene a incorporarse de forma abrupta en un espacio iluminado muy preciso y delimitado, por lo que supone una contaminación visual que puede alterar la narración lumínica.

Además, en función de la iluminación de la escena, la atención del espectador se encontrará en un lugar u otro del espacio escénico, como en PR_SNT_2b, donde el espectador seguirá con los ojos los movimientos del abogado. Si la iluminación de la escena es tenue y los sobretítulos deslumbran al espectador por su intensidad, la atención del espectador se centrará en los sobretítulos en vez de en la escena representada. Del mismo modo, si los sobretítulos permanecen en pantalla mientras en escena no hay texto, se producirá esta misma desviación de la atención.

Los factores técnicos, de nuevo, tienen una relevancia muy importante en los aspectos traductológicos, ya que en función de la iluminación de la obra y de los sobretítulos, se puede dar el caso de que, en una obra muy oscura, estén apareciendo continuamente sobretítulos muy luminosos. Así, en función tanto de los factores textuales y actorales como técnicos, el sobretitulador puede verse abocado a tener que producir una traducción extremadamente escueta del texto original para interferir lo menos posible en la narración dramática que se produce mediante elementos técnicos (luz, sonido, efectos, etc.).

Del mismo modo, en obras muy luminosas, la legibilidad de los sobretítulos se verá comprometida y, por ende, la comprensión de la obra. Por lo tanto, el sobretitulador, si identifica la intensidad lumínica de la obra con el visionado y trabajo con los materiales previos enviados por la compañía, deberá hacer todo lo posible por tener unos sobretítulos parcos en texto para, en caso de darse problemas de legibilidad, que estos sean debidos a la iluminación y no a la traducción y a una serie de problemas adicionales (como el ritmo de lectura, la segmentación de los sobretítulos u otros).

Estos elementos técnicos y artísticos (iluminación, sonido, volumen de voz de los actores –ya que una frase que no se oiga en una grabación puede ser perfectamente audible en una representación posterior–, decorado, escenografía, efectos sonoros, movimientos y gestos de los actores en escena y, por último, texto) son fundamentales en el proceso de sobretitulado. La producción estéril de una traducción de un texto escrito (el guion de la obra dramática) sin la incorporación de todos los elementos que añaden rasgos de significado a la representación no puede más que duplicar el trabajo de sobretitulado, ya que una vez traducido el texto será necesario ajustarlo a las características de cada representación.

Esta tarea, la adecuación del texto traducido a las características de cada representación, debería idealmente, a nuestro juicio, corresponder a una única persona, encargada de todo el proceso de sobretitulado: traducción, ajuste a sobretítulos, proyección de sobretítulos. Sin embargo no siempre se da este caso, y no es infrecuente que una misma persona se encargue de las dos primeras fases (traducción y ajuste de los sobretítulos) mientras que una segunda persona se encarga de la proyección de sobretítulos (pudiendo llegar a hacer algún ajuste mínimo en el texto).

6.3. Los intervinientes en el proceso de sobretitulado

El estudio de los correos electrónicos intercambiados con ocasión de la proyección de los sobretítulos de las dos obras que conforman el corpus ilustra cómo el proceso de sobretitulado es, en no pocos casos, una obra colectiva. En el apéndice VII se recogen estos correos, cuya nomenclatura obedece a criterios cronológicos. Mientras que los correos correspondientes a *Macbeth* están relacionados con la fase de proyección de los sobretítulos, los correspondientes a *El proceso* hacen referencia a la fase de traducción de la obra. Nos encontramos, pues, con distintos actores en el proceso de sobretitulado al hilo de los correos intercambiados: la compañía, el traductor, el revisor, uno o varios proyccionistas y el personal del teatro.

La integración de cada uno de estos componentes en el proceso de sobretitulado es esencial y, a menudo, determina la calidad de la representación final. Aunque los roles no estén unificados, queda claro que cada interviniente, sobre todo aquellos que intervienen en las fases más cercanas a la representación, debe ser consciente de todo el proceso previo y estar familiarizado tanto con las etapas anteriores como con los condicionantes técnicos y artísticos de la obra (en MB 3 se recomienda al proyccionista familiarizarse con la obra antes de acudir a proyectar los sobretítulos).

El primer elemento del proceso de sobretitulado ha de ser, necesariamente, la compañía de teatro que representa una obra en un idioma que no todos los espectadores comprenden y que desea transmitir un mensaje a la audiencia. Su intervención en las fases previas puede manifestarse de muy distintas maneras: mediante el envío de materiales, de comentarios, mediante la revisión de la traducción, mediante la resolución de dudas planteadas por el traductor, etc. A mayor implicación de la

compañía en la fase previa a la traducción, mejor se elaborará esta y más se adecuará al espíritu de la obra según la interpretación que de ella haga la compañía. En PR 1, la compañía ofrece al traductor una descripción del tono que ha dado a su adaptación de *El proceso*, especificando las características, lingüísticas y escénicas, que tiene su adaptación. Estas indicaciones, combinadas con el envío de dos vídeos de trabajo (una grabación de un ensayo y una grabación de una representación), solo pueden redundar en facilitar el trabajo del traductor, que se enfrenta a tres textos originales (el guion y las dos grabaciones) desde los que elaborar su traducción: si una línea de texto aparece en las tres versiones, aparecerá en la traducción. Si, por el contrario, está ausente de alguna de las tres versiones, podrá deducir que no es relevante o marcarla para consultar la omisión (o cualquier otra divergencia entre textos originales) con la compañía.

El segundo elemento es, pues, el traductor. Cuanto mayor sea la implicación de la compañía, más pautas tendrá el traductor para elaborar la traducción. En PR 2, la nota de la traductora nos indica que no será ella quien proyecte los sobretítulos, ni siquiera quien proceda a la revisión de la traducción, ya que indica las diferencias entre el vídeo y el texto en una nota. Estas diferencias entre el vídeo y el texto deberán ser comprobadas en una fase posterior, para adecuar la traducción al estadio en que se encuentre la representación (con añadidos o supresiones de información). Del mismo modo, la nota de la traductora incluye referencias a la compañía («No sé si esto es intencionado por parte de la compañía o no, pero lo he respetado»), por lo que la traductora es muy consciente de que su labor de traducción deberá ser completada más adelante.

Un tercer elemento en el proceso de sobretitulado es el revisor. En PR 3 se ofrecen las indicaciones realizadas por el revisor de la obra, indicaciones que tienen que ver sobre todo con aspectos ortotipográficos. En esta fase es donde se comprueban, si no han sido ya marcadas por el traductor, las incongruencias entre los distintos materiales originales con los que se trabaja para, llegado el caso, confirmar con la compañía cuál es la versión que se representará. La labor de revisión es fundamental también en el caso de que el traductor no haya realizado una traducción enfocada eminentemente al sobretitulado, porque en ese caso tendrá que adaptar la traducción a las peculiaridades de este tipo de traducción (omisión y condensación de la información, adecuación del texto –cantidad y segmentación– a aspectos artísticos de la obra, etc.). Esta labor de revisión la puede llevar a cabo un revisor externo, ajeno al proceso de

sobretitulado, pero es conveniente que la desempeñe la persona encargada, si no de traducir la obra de teatro, sí de proyectar los sobretítulos, por dos razones: en primer lugar, la revisión en profundidad le permitirá familiarizarse con la obra de teatro, un paso fundamental para poder proyectar los sobretítulos (identificando las líneas de texto y las alteraciones en la representación con respecto a otras representaciones); en segundo lugar, al examinar de cerca las divergencias entre las obras originales, estará en posición de consultar a la compañía, bien de forma remota, bien de forma presencial durante el o los ensayos, la conveniencia de mantener las alteraciones o de introducir cualquier otro elemento.

Este último aspecto es, quizá, el más importante en todo el proceso de sobretitulado: la comunicación con la compañía antes, durante y después de los ensayos y antes de la representación. En este momento, el traductor, revisor o proyeccionista despeja las dudas que le hayan podido surgir durante las fases anteriores (tanto lingüísticas como escénicas) y adecua la traducción al ritmo, a las pausas y, en definitiva, al estadio presente de la obra dramática. Este extremo aparece reflejado en MB 1: «Mañana ensayo y estreno, imagino que habrá algún pequeño cambio. Te enviaré [el archivo de sobretítulos] también mañana por la noche». El ajuste de la traducción a la representación se puede hacer de varias formas: de forma anticipada, si la compañía desea colaborar con el proceso de sobretitulado (y si tiene tiempo para encargarse de la traducción además de los aspectos técnicos como el montaje) y si el traductor/revisor/proyeccionista tiene una gran cantidad de dudas, o de forma simultánea o posterior al ensayo. En este último caso, el traductor/revisor/proyeccionista toma notas durante el ensayo de los cambios que debe hacer en el archivo de sobretítulos y los incorpora una vez finalizado el ensayo. En algunos casos, puede ponerse en contacto con los miembros de la compañía para confirmar si los cambios que ha anotado son cambios definitivos, que se mantendrán en las representaciones posteriores, o si son alteraciones debidas a diversos factores que se pueden dar durante el ensayo (prisa, olvido de una línea, adaptación de la actuación al espacio escénico, dar más importancia a aspectos actorales que a aspectos textuales, etc.). En este punto es cuando la figura del sobretitulador cobra una importancia determinante. La infravaloración de esta profesión o, más bien, su desconocimiento por parte de las personas implicadas en la representación teatral –desde los miembros de la compañía hasta los técnicos del teatro o los programadores de los festivales de teatro–

hace imprescindible que el sobretitulador dé a conocer su papel y su relevancia en el proceso de la representación teatral. En no pocas ocasiones, el sobretitulador es relegado a una figura de técnico y dispone de un poder muy escaso para hacer bien su trabajo (concertar ensayos y repasos del texto con la compañía, proceder a hacer ensayos técnicos, instalar el equipo técnico, etc.). Para que el sobretitulador pueda desempeñar su labor con total profesionalidad y para que el proceso de representación llegue a buen término, esto es, que la obra sea comprendida, al menos en su vertiente lingüística, por la totalidad del público, es fundamental que haga respetar su trabajo respetando el trabajo de los demás¹¹⁴.

El ensayo es, también, el momento en el que el proyccionista comprueba que su proyección no interfiere con la escenografía de la compañía y que los sobretítulos son legibles desde cualquier butaca del teatro.

Este aspecto, más técnico que lingüístico, también está relacionado con el proceso de sobretitulado. Como se ha dicho anteriormente, es conveniente que todas las personas involucradas en el proceso de sobretitulado de una obra estén familiarizadas con las etapas anteriores. En este caso, durante el ensayo, el revisor o traductor de la obra se convierte en proyccionista (si es la misma persona) y, además de los aspectos técnicos y artísticos enumerados anteriormente, tiene que tener en cuenta una serie de factores que pueden influir de forma notable en su actividad. Algunos de estos factores son la visibilidad (además del texto, un gesto de un actor puede indicar el momento de entrada o salida de un sobretítulo), el sonido (es indispensable que el proyccionista oiga lo que sucede en el escenario para poder sincronizar los sobretítulos con las emisiones lingüísticas –a este respecto, en MB 4 se hace hincapié en la necesidad de trabajar con cascos por las dificultades de comprensión originadas tanto por la lengua empleada como por la distancia desde el lugar de proyección hasta el escenario) o el confort, ya que, al tratarse de un operación manual que exige un alto grado de concentración, es imprescindible que el proyccionista esté en un lugar confortable durante toda la duración de la representación¹¹⁵.

¹¹⁴ En ocasiones, el sobretitulador debe explicar a la compañía o a los actores la imposibilidad de incorporar sobre la marcha las improvisaciones en el sobretitulado, por lo que se ve obligado a llegar a un acuerdo con los actores para que no improvisen o, por lo menos, den indicaciones al sobretitulador de cuáles son los fragmentos en los que hay más posibilidades de improvisación (escenas a varias voces muy veloces, escenas poco trabajadas antes de la representación o recientemente añadidas, escenas que, por una u otra razón, plantean dificultades de memorización a los actores, etc.).

¹¹⁵ En el Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid de 2008 se ofrecieron varias obras sobretituladas en español de una duración de más de dos horas: *Factory 2*, con una duración de 7 horas 50 minutos con

Podría parecer que el proceso de sobretitulado concluye con la proyección de los sobretítulos durante la representación, pero no es así. En MB 6, enviado el 30 de mayo de 2010, los dos proyeccionistas a cargo de la proyección de los sobretítulos de la obra, una obra que se representó del 26 de mayo de 2010 al 5 de junio de 2010, intercambian opiniones sobre cómo seguir adecuando el archivo de sobretítulos a las distintas representaciones. Los comentarios versan tanto sobre el ritmo de las representaciones, que cambian de un día para otro («Yo dividiría los subts. 524 y 994, porque hacen pausas muy largas»), como sobre el proceso de proyección de sobretítulos («he quitado la segunda intervención ("Lo haré") porque se supone que ya no dice "I shall do so", pero hoy lo ha metido. He sacado el subts. siguiente»). Este último comentario da una indicación de que el proceso de proyección de sobretítulos, por mucho que se haya ajustado lo máximo posible a los distintos elementos que conforman la obra original, no es una actividad pasiva ni automática consistente únicamente en asignar tiempos de entrada y de salida a los sobretítulos en función de la sincronía lingüística. En efecto, se trata de un elemento que puede sumarse a los códigos semióticos de la obra original para crear sentido. En el caso presente, el actor ha pronunciado una línea de texto que, en las representaciones anteriores, no había pronunciado; el proyeccionista decidió eliminar esa frase del archivo de sobretítulos. Sin embargo, en la representación a la que se refiere MB 6, el actor sí ha pronunciado dicha frase. El recurso empleado por el proyeccionista, ante la imposibilidad de proyectar la frase correspondiente al texto dicho por el actor, ha sido «adelantar» el siguiente sobretítulo, es decir, hacer aparecer el siguiente sobretítulo antes de tiempo. Así, se ha conseguido crear en el espectador, mediante la sincronía temporal, la ilusión de que el sobretítulo proyectado corresponde a la emisión lingüística. Esta técnica, obviamente, solo se puede emplear cuando el sobretítulo que se adelanta corresponde al mismo personaje que ha pronunciado la línea de texto ausente de los sobretítulos y cuando el contenido lingüístico de dicho sobretítulo no contradice lo dicho por el actor en escena. En el caso presente, «I shall do so», la frase pronunciada por el actor pero ausente de los sobretítulos ha sido remplazada por el siguiente sobretítulo: «Pero también debo sufrirlo / como hombre». Adelantar este sobretítulo ha sido posible por el uso de estructuras deícticas y sintácticas que relacionan el sobretítulo con distintos

tres intermedios, *The Monkey Trial*, con una duración de 3 horas con un intermedio, *Lobos y corderos*, con una duración de 3 horas 30 minutos con un intermedio o *Lypsinch*, con una duración de 8 horas y 35 minutos con cinco intermedios.

elementos del texto original. En este caso, la adversativa «pero» puede relacionarse con la frase dicha, «I shall do so». La falta de referencia explícita en el sobretítulo, mediante el empleo del enclítico «lo» permite asociar el sobretítulo tanto a la réplica anterior del mismo personaje como a intervenciones anteriores de otros personajes («Responded como hombre»).

Así pues, aparece que en la creación de sobretítulos también se debe tener en cuenta la fase de proyección de los mismos. Técnicas lingüísticas como la deixis o el uso de pronombres indefinidos, combinadas con el empleo de referentes explícitos en líneas de texto informativas que hagan evolucionar la trama, permiten, en caso de imprevisto durante el proceso de proyección de sobretítulos –omisión de una frase, improvisación, alteración del orden del texto, etc.– mantener la fidelidad, sincrónica y textual, a la representación. Esta fidelidad sería imposible de mantener en caso de trabajar con una traducción literal o muy cercana al texto original.

En el proceso de sobretitulado pueden intervenir, pues, varias personas. Sin embargo, es necesario que la intervención de personas distintas se haga con un enfoque determinado: la mayor adecuación del texto sobretitulado al texto que se va a representar en cada función. Por ello, idealmente todos los intervinientes en el proceso de sobretitulado se concentran en una persona que lleve a cabo todas las operaciones (traducción, revisión –a la que hay que sumar una revisión externa, meramente textual–, ensayo, proyección y revisión en cada función). En caso de no poder desempeñar una persona todas estas funciones, la persona que asuma un papel tendrá que ser capaz de mostrarse competente y estar familiarizada con las operaciones anteriores (un proyeccionista que no esté familiarizado con el texto traducido no podrá sincronizar los sobretítulos más que con las emisiones lingüísticas que perciba, con las posibilidades de error que ello conlleva¹¹⁶). Sin embargo, el sobretitulado teatral no desempeña una mera función técnico-lingüística y, en algunos casos, puede ir más allá del mero trasvase idiomático y cultural, como en el caso en que la compañía de teatro decida incorporar los sobretítulos a la propia representación e interactuar con ellos. Se pueden dar dos posibilidades: que la compañía asuma algunas de las fases del sobretitulado (traducción, revisión o proyección) o que la compañía integre los sobretítulos en su espectáculo

¹¹⁶ Entre otras: que el actor cambie su línea de texto, que dos líneas de texto empiecen de forma similar, que a un actor se le olvide el texto, etc.

siendo el sobretitulador una persona ajena a la compañía que, en este caso, añade una función más a sus cometidos, la de «actor» de la obra de teatro.

6.4. Conclusiones parciales

Los aspectos económicos y socioculturales influyen directamente en la calidad de la traducción: cuanto más central es la obra traducida en el sistema de llegada, más medios se le dedican, humanos y económicos. A la inversa, cuanto más alejada esté del centro, menos se invierte en la traducción de dicha obra. La inversión, tanto económica como humana, se refleja directamente en la calidad de la traducción. Una obra en la que se ha invertido mucho infringirá pocas normas (de ortografía, técnicas, etc.), mientras que una obra en la que se ha invertido poco mostrará deficiencias en varios niveles (en el caso de *El proceso*, fallos de ortografía, de ortotipografía, técnicos, de sentido, etc.).

La inversión en capital económico y humano no es el único reflejo de la centralidad de una obra en un sistema dado. La centralidad (o alejamiento del centro) también se manifiesta en el marco de presentación de la traducción final. El sobretitulado teatral, por la imposibilidad de convertirse en un elemento de consumo masivo, ya que solo se puede dar de forma simultánea a la representación, aparece en ámbitos socioculturales específicos que, también, influyen en su calidad. Las expectativas del público, tanto por la sacralidad del espacio escénico como por la excepcionalidad de los acontecimientos (los festivales) en que pueden acudir a ver ciertas obras sobretituladas, imponen al sobretitulador unos estándares de calidad elevados, que se manifiestan en las distintas fases del proceso de sobretitulado y a través de los distintos intervinientes en el mismo (en comunicación constante).

El proceso de sobretitulado no es meramente una operación de traducción lingüística de un texto dramático. Intervienen, en la configuración de sentido, múltiples códigos semióticos que el sobretitulador debe tener en cuenta a la hora de traducir el texto. Pero, sin duda, uno de los elementos más importantes es la consciencia de la divergencia existente entre materiales en el momento de la traducción. El traductor debe traducir sabiendo que su traducción será sometida a una revisión en profundidad para adecuarse al estado en que se encuentre la representación antes de la función que vaya a sobretitular. Para adecuar su traducción, producto del trabajo con los materiales

enviados por la compañía, al estado presente de la representación, es indispensable la interacción con la compañía, ya mediante una reunión previa, ya mediante el ajuste del texto traducido durante un ensayo general y completo.

Al ser una obra de teatro un texto dinámico, el traductor deberá emplear los recursos lingüísticos y sobretitulatorios necesarios para solventar los posibles problemas derivados de la propia naturaleza de la obra dramática, como son las alteraciones de texto en una función con respecto al original o al ensayo. Para ello, dispone de una serie de estrategias lingüísticas que permiten dotar al texto traducido de cohesión y lógica semántica aún en caso de tener que omitir ciertas partes del mismo.

El ensayo es, también, el momento en que el traductor/revisor/proyeccionista puede y debe ajustar su traducción a los elementos artísticos de la obra. Es importante que la proyección de los sobretítulos no interfiera con la escenografía de la obra ni contradiga los códigos semióticos de la misma (iluminación, sincronización –sonora y visual–, gestos, etc.) y que se respete un criterio fundamental para que todo el proceso de sobretitulado tenga sentido: la legibilidad de los sobretítulos.

Esta figura del traductor/revisor/proyeccionista puede resumirse en una sola persona, el sobretitulador, o puede corresponder a varias personas. Es esencial, cuando interviene más de una persona en el proceso de sobretitulado, que cada interviniente conozca perfectamente lo que han hecho los intervinientes anteriores (el revisor debe conocer a la perfección la obra y el proyeccionista debe saber qué revisiones ha hecho el revisor con la compañía, qué notas ha tomado, etc.). La comunicación entre las distintas personas involucradas es esencial, pues permite adaptar las modificaciones que se pueden dar en la obra entre funciones con la mayor agilidad posible y sin entrar en contradicción con la propia obra. Así, la obra cambia, se añaden y suprimen líneas de texto o escenas completas de un día para otro. La compañía de teatro, con la que se debe tener una comunicación fluida, es esencial, ya que, en primer lugar, es la que provee de materiales de trabajo al traductor y, en última instancia, confirma o infirma los cambios que se producen en cada función y se los comunica al proyeccionista, que será quien los introduzca en la traducción de cara a la siguiente representación.

Así pues, el sobretitulado teatral es un proceso complejo, en el que intervienen muchas personas y que depende, en gran medida, de factores externos, como por ejemplo la ayuda de la compañía. El texto sobretitulado casi nunca llega a ser fijo, y el

sobretitulador debe adaptarlo antes de cada nueva representación en función de las modificaciones hechas con anterioridad. En algunos casos, los cambios son imprevisibles y propios de la actividad dramática, por lo que el sobretitulador deberá buscar otras formas de incorporarlos a su traducción, toda vez que no sabe si se llegarán a producir o no (omisión o añadido de algunas frases, improvisaciones, etc.). Existen, para ello, medios lingüísticos, como la deixis o el uso de referentes explícitos combinados con estructuras indefinidas, que permiten mantener una fidelidad a la representación aún en caso de divergencia con el texto representado, y que hacen que la traducción ofrecida al público se ajuste lo más posible a la representación en curso, aunque sea mediante un artificio lingüístico (enmarcado en el artificio teatral).

7. CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN FUTURA

El objetivo de este último apartado es triple: dar cuenta de los datos arrojados por la presente investigación, ofrecer una taxonomía de las normas empleadas en el sobretitulado en el corpus con vistas a establecer una taxonomía global de normas empleadas en el sobretitulado teatral y explorar las perspectivas de estudio que se abren tras esta investigación. Por ello, en un primer momento recopilaremos las conclusiones de cada uno de los apartados del estudio empírico para pasar a ofrecer una propuesta de taxonomía de normas en sobretitulado teatral. Finalizaremos esta tesis doctoral con las posibilidades que se abren a la investigación en el campo del sobretitulado.

7.1. Conclusiones

El sobretitulado, aún siendo deudor (desde un punto de vista técnico y traductológico) del subtítulo, presenta una serie de diferencias con este que invitan a centrar el estudio en esta modalidad de traducción audiovisual desligándolo de otras modalidades, para poder abarcar de forma eficiente sus especificidades.

En primer lugar, los elementos contextuales relacionados con el sobretitulado de obras dramáticas difiere de aquellos relacionados con el subtítulo de obras cinematográficas. El análisis del polisistema de la traducción audiovisual muestra que el sobretitulado teatral conforma un sistema propio que se va alejando, cada vez más, del subtítulo cinematográfico, con el que conserva ciertos lazos técnicos (por la presentación del texto) o lingüísticos (por algunas de las estrategias seguidas en la traducción), pero del que separan varios factores determinantes. Estos factores son socioculturales, ya que el sobretitulado teatral aún no se ha convertido en un producto de consumo de masas como el subtítulo y las obras de teatro sobretituladas se suelen dar en contextos específicos (festivales internacionales de teatro) u ocupan posiciones centrales en el sistema dramático internacional (en el caso de representaciones teatrales incluidas en la programación de los teatros); económicos, puesto que la inversión requerida para sobretitular una obra de teatro es más importante que la necesaria para

subtitular un DVD¹¹⁷; técnicos, ya que la presentación final de la traducción difiere en subtitulado y en sobretitulado; y lingüísticos, puesto que el sobretitulado ha desarrollado unas técnicas propias de traducción para ajustarse a todos los factores que influyen en el proceso traductológico.

Esta autonomía contextual del sobretitulado con respecto del subtitulado tiene su reflejo también en los aspectos previos a los que se enfrenta el traductor, como son la pseudotraducción de la que deriva el texto meta y el concepto de traducción subordinada.

En las fases iniciales del proceso de sobretitulado no existe un único texto original, sino varios: en el caso de las adaptaciones de obras anteriores, el texto original del que deriva la traducción para el sobretitulado puede darse en tres niveles: el texto original, la traducción o adaptación del texto original para la representación, y la propia representación. Es labor del sobretitulador elegir cuál es el texto al que otorga el estatus de texto original –del que derivará la traducción–, pero debe tener siempre presente que su traducción se presentará de forma simultánea a la representación, por lo que la asunción de la existencia de una pseudotraducción anterior al texto traducido se convertirá en una certeza de la superposición de textos. Por ello es recomendable que tome como referencia el texto final, el texto de la representación como texto original.

Del mismo modo, el sobretitulado teatral se erige como una modalidad de traducción subordinada, pero acaso con unas limitaciones distintas de las que afectan al subtitulado, por la presencia activa del texto original –la obra– y de sus intervinientes –los actores, directores, técnicos, etc.– en el texto traducido –el sobretitulado–. La convivencia tanto de textos como de intervinientes en el proceso de traducción y representación de la obra dramática impone un corsé más al sobretitulado teatral: las orientaciones y recomendaciones de los intervinientes en el texto original al sobretitulador (de muy diversa índole: lingüísticas, técnicas, temporales, etc.).

Todos estos elementos invitan a dar carta de naturaleza al sobretitulado, una asunción que se ve confirmada al estudiar de cerca las características técnicas y lingüísticas de la traducción en subtitulado y sobretitulado. La dependencia inicial, acaso la herencia, técnica y teórica del segundo con el primero se manifiesta en el

¹¹⁷ En lo relativo a la intervención del subtitulador y del sobretitulador en el proceso, sin tomar en consideración procesos técnicos ajenos a la traducción como la impresión de copias de DVD, por ejemplo.

empleo de mecanismos paralelos, como técnicas de traducción encaminadas, de forma general, a la condensación del texto, como los mecanismos de coherencia y cohesión presentes a lo largo de una traducción que aparece necesariamente en forma fragmentada o como la presentación física, en dos líneas de texto, de la traducción.

Sin embargo, el estudio de los fragmentos que conforman el corpus muestra que existen una serie de diferencias en las normas operacionales empleadas en cada modalidad. Estas diferencias se pueden resumir en los siguientes puntos:

1. Mayor diversidad léxica en sobretitulado,
2. Mayor tendencia a la coordinación en sobretitulado,
3. Mayor uso de artículos definidos frente a indefinidos en ambas modalidades,
4. Mayor tendencia a referenciar de forma explícita los elementos narrativos principales en sobretitulado,
5. Mayor uso de mecanismos de abreviación, omisión y condensación de la información en sobretitulado,
6. Mayor empleo de técnicas de traducción como la reducción, la omisión y la compresión y menor uso de técnicas de traducción como la ampliación, la amplificación y la amplificación lingüística en sobretitulado,
7. La traducción mantiene núcleos informativos del texto original en sobretitulado antes que rasgos comunicativos presentes en el texto original,
8. Empleo de técnicas de traducción de adición de información por cuestiones comunicativas, de fijación de conceptos comunicativos o desplazamientos semánticos en sobretitulado frente a un uso más libre de la adición de información –no justificada por razones traductológicas– en el subtítulo,
9. Mayor fijación de los conceptos clave en el sobretitulado mediante la anáfora y el establecimiento de referentes unívocos entre referentes y referidos,
10. Presencia de traducción literal en ambas modalidades en pasajes en los que las limitaciones técnicas y lingüísticas lo permiten,
11. Mayor respeto de las normas técnicas en sobretitulado,
12. Mayor respeto de las normas ortográficas en sobretitulado.

Las diferencias entre normas operacionales en subtítulo y sobretítulo pueden agruparse en varias categorías: informativa, comunicativa y técnico-

ortotipográfica. En el ámbito informativo, el sobretitulado teatral prescinde, salvo en casos en que las limitaciones temporales permiten una traducción más extensa, de la información no esencial para la comprensión de la narración dramática. Además, el sobretitulado emplea mecanismos de fijación de la información: anáfora, deixis, redundancia en el empleo de referentes explícitos y univocidad en la lengua, desde un punto de vista semántico y sintáctico, son mecanismos encaminados a que el público pueda asimilar el mensaje lo antes posible y sin confusión posible, y ello, en gran medida, por las características técnicas (situación de la pantalla de proyección en el espacio escénico, proyección manual de sobretítulos, etc.) del sobretitulado. Desde el punto de vista comunicativo, los sobretítulos huyen, en virtud de la informatividad, de fórmulas explícitas, como puede ser el uso de vocativos o de marcadores discursivos. La comunicatividad solo encuentra su reflejo cuando permite, mediante el uso de fórmulas expresivas, transmitir mejor el contenido informativo del texto que mediante una forma no marcada. Desde un punto de vista técnico y ortotipográfico, el sobretitulado sigue de forma más escrupulosa los parámetros dictados por la norma (de subtítulo, la única existente), por lo que cabe pensar que el sobretitulado ha hecho suyos y adaptado los criterios técnicos y ortotipográficos del subtítulo.

Es llamativo el hecho de que, a pesar de la no reproducibilidad del sobretitulado teatral, esta modalidad no escapa a las limitaciones técnicas temporales: podría parecer que, al no estar ligado el sobretitulado a una reproducción fija, la aparición y desaparición de los sobretítulos debería seguir únicamente las emisiones lingüísticas de los actores. Sin embargo, hay varios factores en la narración dramática que determinan el tempo de los sobretítulos y, por tanto, afectan a la traducción. La iluminación, la velocidad de los intercambios orales entre actores o la irrupción de cualquier otro código semiótico teatral puede requerir que el sobretítulo desaparezca (o aparezca) en un momento mejor que en otro (antes de un negro total, por ejemplo), por lo que la cantidad de texto presente en los sobretítulos deberá, necesariamente, ajustarse al tiempo que el sobretitulador prevea que podrá asignar a cada sobretítulo.

Del mismo modo, la forma de proyección de los sobretítulos, manual, requiere aumentar el tiempo asignado a cada sobretítulo, para tener en consideración tanto el ritmo de lectura de los espectadores como el tiempo necesario para que los sobretítulos aparezcan y desaparezcan, para que se dé la necesaria transición entre sobretítulos y

para que el espectador pueda desplazar su vista hasta la zona de proyección de los sobretítulos y volver a la acción en el escenario. En el sobretitulado se tiende a hacer sobretítulos lo más breves posibles que permanezcan el máximo tiempo posible en pantalla.

Estos resultados sugieren que, efectivamente, el proceso de traducción en sobretitulado difiere del seguido en subtitulado. Se produce, en el sobretitulado teatral, una traducción más condensada y anclada al texto original que permita al espectador seguir los distintos discursos (asociados a los diversos códigos semióticos) que se dan durante la representación. Los factores técnicos y artísticos, como el espacio físico en el que aparece la traducción, que puede variar notablemente de una obra a otra, los movimientos de los actores en el escenario, la iluminación de la obra, los elementos de decorado, vestuario e interacción entre los intervinientes en la representación, entre otros, exigen una fijación inmediata de la traducción para evitar que el espectador se vea obligado a leer continuamente el texto de la traducción y para permitirle que pueda seguir el desarrollo escénico sin perder información. Esta distinta presentación de la traducción, que en subtitulado aparece integrada en la pantalla (de cine o televisión), propicia mecanismos lingüísticos propios en sobretitulado, que también están relacionados con la naturaleza de la obra teatral.

Además de la informatividad, muy presente en el sobretitulado, el proceso traductor se ve afectado, desde un punto de vista traductológico, por la naturaleza del texto dramático. Si bien técnicas como la omisión y la condensación son fundamentales en el proceso de sobretitulado –aplicadas no solo a escala de la palabra o de la oración, sino a la escala del sobretítulo, mediante la unión o condensación de sobretítulos–, en ciertos casos el lenguaje dramático permite el uso de otro tipo de técnicas, que mantienen una fidelidad mayor (cuantitativamente hablando) con el texto original. Es el caso de escenas en las que el ritmo de locución, los movimientos de los actores, la iluminación del escenario, etc., permiten al traductor emplear técnicas de traducción más literales. Si bien el sobretitulado está encaminado a reducir al máximo el texto ofrecido al espectador para que pueda concentrarse en lo que sucede en escena, el pacto entre traductor y espectador puede, en ciertos momentos y en función de la obra, reforzarse mediante el uso de la traducción literal, que permite fortalecer el lazo entre texto original y traducción.

El carácter dinámico y mutable de la representación teatral, que puede presentar diferencias previas –entre textos originales– y simultáneas –entre distintas representaciones– afecta a la traducción para el sobretitulado en dos momentos distintos de la traducción: en la traducción previa de la obra, con los materiales remitidos por la compañía de teatro, y a lo largo de la vida de los sobretítulos, en cada una de las representaciones que se den. En estas fases se pueden dar una serie de variaciones que afectan el proceso traductor:

1. Añadido de marcadores discursivos,
2. Añadido de información redundante por cuestiones comunicativas,
3. Añadido de información nueva con implicaciones narrativas,
4. Vacilaciones, titubeos y alteraciones en informaciones poco relevantes para la trama narrativa,
5. Supresión de información,
6. Olvido de líneas de texto por parte de los actores,
7. Supresión o añadido de escenas por parte de la compañía,
8. Alteración del texto original (de elementos comunicativos, de elementos léxicos, de elementos sintácticos, de elementos artísticos),
9. Alteración del ritmo de la representación (aceleración o reducción del ritmo de escenas).

Todos estos factores han de ser tenidos en cuenta a la hora de traducir el texto original y a la hora de modificar la traducción entre representaciones, para ajustar lo más posible el sobretitulado a la obra representada, e invitan a considerar la labor de sobretitulado como responsabilidad de un solo profesional, presente durante todo el proceso. Sin embargo, en no pocas ocasiones intervienen varias personas en el proceso de sobretitulado, por lo que la comunicación entre ellas y el conocimiento por parte de cada interviniente de los pasos previos del proceso de sobretitulado es esencial.

Para poder adecuar el sobretitulado al carácter cambiante de la representación es fundamental que el sobretitulador (o cada una de las personas involucradas en el proceso de sobretitulado) intervenga de forma activa en las distintas fases del proceso, afirmándose como un profesional de la traducción pero también del teatro. A los

factores más relacionados con aspectos lingüísticos (como la supresión o el añadido de información entre representaciones), a los que el sobretitulador debe responder ajustando su traducción mediante el uso de la deixis, la selección de la información pertinente y la cohesión entre sobretítulos, se unen elementos relacionados con el ámbito artístico y técnico, como la iluminación (fundamental a la hora de asegurar la visibilidad de los sobretítulos) o la capacidad de reacción en caso de imprevistos a la hora de proyectar los sobretítulos (en caso de alteración del orden o de la narración de fragmentos de la obra dramática).

Todo esto está relacionado con la multiplicidad de códigos semióticos que se dan en el teatro y con los distintos intervinientes en el ámbito teatral. Mientras que el subtitulador de películas trabaja con un producto finito, solo, con un equipamiento informático, adecuando la traducción a la narración fija de la obra cinematográfica, el sobretitulador se desenvuelve en un espacio hostil: el desconocimiento de su profesión hace que no solo el público, receptor final de la traducción, juzgue su labor, sino prácticamente todos los intervinientes en la representación (compañía y personal del teatro). La ausencia de criterios fijos relativos a los aspectos técnicos del sobretitulado, como el procedimiento empleado para la proyección de los sobretítulos, la posición de la pantalla en la que estos aparecen o el espacio físico que debe ocupar el proyccionista de sobretítulos durante la representación, hacen que en cada obra el sobretitulador deba dar a conocer su trabajo y exigir unas condiciones mínimas que le permitan desarrollar su actividad. Además, el sobretitulador debe asegurarse, antes de la representación, de que la compañía lleva a cabo un ensayo general (de texto y técnico) para poder ajustar definitivamente (hasta la siguiente representación) su traducción a la obra.

Por último, los factores socioculturales y la posición que ocupa el teatro (y, por ende, el sobretitulado) en el sistema del ocio exigen unos niveles de calidad en todo el proceso que, en algunas ocasiones, son mayores que en subtitulado. Lamentablemente, la multiplicación de obras subtituladas redunda en una merma de la inversión en el proceso subtitulador y en la calidad de la traducción final. En el caso del sobretitulado, las obras representadas que exigen sobretitulado al castellano siguen gozando de una posición privilegiada (festivales internacionales de teatro o representaciones de compañías de renombre), por lo que el proceso sobretitulador debe ajustarse a unos parámetros de calidad elevados, no solo en el ámbito lingüístico sino también en su vertiente técnica.

A la luz de los datos arrojados por la presente investigación, nos proponemos recopilar, basándonos en la observación de la actividad de sobretitulado y en su ejercicio activo, las principales normas que rigen el proceso de sobretitulado teatral. Esta taxonomía de normas no pretende ser, en ningún caso, prescriptiva, pero sí intenta ser un punto de partida para sistematizar esta modalidad de traducción audiovisual y dotarla de un cuerpo teórico aplicable a la realidad profesional y a la enseñanza de la misma. A pesar de la unicidad de cada representación teatral y de la gran diversidad formal que se da en el ámbito dramático, esta taxonomía es necesaria para desligar definitivamente el sobretitulado teatral de otras modalidades como el subtítulo cinematográfico o el sobretitulado de ópera y considerarlo como una disciplina de pleno derecho dentro de la traducción audiovisual.

7.2. Propuesta de taxonomía de normas en sobretitulado teatral

Para poder establecer una taxonomía de normas en sobretitulado teatral es imprescindible recapitular las distintas fases de este proceso y adoptar una perspectiva global que incorpore los distintos elementos estudiados en la presente investigación. Así, los elementos contextuales previos, como por ejemplo el lugar que ocupa una traducción en el sistema literario o dramático de llegada, no pueden desligarse de la integración de la traducción en la representación escénica.

A continuación ofrecemos una recopilación de las distintas fases del proceso de sobretitulado desde el punto de vista del sobretitulador¹¹⁸:

1. Encargo de traducción y aceptación del encargo,
2. Recepción de materiales,
3. Comprobación de materiales (grabaciones y guion –o guiones– de la obra de teatro) y, en su caso, solicitud de materiales adicionales,
4. Visualización y análisis previo de los materiales,

¹¹⁸ Como se ha visto anteriormente (en el §6.3), el sobretitulado de una obra teatral puede ser llevado a cabo por varias personas. Sin embargo, en el presente apartado consideraremos el proceso de sobretitulado como un todo, refiriéndonos al profesional encargado de todo el proceso como «sobretitulador».

5. Identificación y recopilación de dificultades traductológicas, incongruencias entre los distintos materiales y posibles elementos conflictivos para el sobretitulado (técnicos, lingüísticos y artísticos),
6. Traducción y creación de los sobretítulos,
7. Revisión (o revisiones) de los sobretítulos, revisión externa de los sobretítulos,
8. Consulta a la compañía de las dudas surgidas (a distancia o de forma presencial, antes de los ensayos),
9. Resolución de dudas e incorporación de las correcciones a los sobretítulos (a distancia o de forma presencial, antes de los ensayos),
10. Instalación del equipo técnico para la proyección de sobretítulos, instalación del puesto de trabajo del sobretitulador, comunicación con el personal del teatro (instalación de equipo de sonido, mesa, luz de trabajo, etc.),
11. Ensayo general con la compañía (de texto, luces, música, etc.) y anotación de los cambios observados,
12. Incorporación de las modificaciones necesarias, en su caso previa consulta con la compañía,
13. Representación y proyección de sobretítulos (en caso de darse más de una representación, se repiten los puntos 8, 9, 12 y 13).

Las fases del proceso de sobretitulado difieren en gran medida de las fases del proceso de subtitulado por la necesaria interacción del sobretitulador con los distintos intervinientes. Así, la comunicación con la compañía teatral debe ser continua en prácticamente todas las fases del sobretitulado. Del mismo modo, la comunicación con el personal técnico del teatro es fundamental para que el sobretitulador pueda llevar a cabo la proyección de los sobretítulos en las mejores condiciones posibles.

La interacción con la compañía de teatro se establece en dos niveles: el nivel textual, para adecuar la traducción de la obra tanto a las especificaciones previas de la compañía como para consultar los posibles problemas que puedan surgir (ambigüedades en el texto original, redundancias, problemas de interpretación, realce de ciertos fragmentos del texto original por voluntad de la compañía, etc.) y el nivel artístico (ubicación de los sobretítulos en el espacio escénico, interacción de los actores con los

sobretítulos, aspectos técnicos –luzes, sonido, etc.– que puedan afectar a los sobretítulos).

Del mismo modo, la interacción con el personal del teatro es imprescindible para satisfacer, cuando existen, las exigencias de la compañía, en cuanto a localización y visibilidad de la pantalla de la proyección, y las necesidades del sobretitulador: debe contar con un puesto de trabajo con buena visibilidad del espacio escénico, con un sistema de sonido que le permita seguir la representación sin interferencias, y con elementos de confort que le permitan mantener la concentración durante la representación (silla, mesa, luz de trabajo, ventilación, etc.).

Otro elemento distintivo del sobretitulado teatral está relacionado con los elementos contextuales relacionados con el ámbito dramático. A diferencia de lo que sucede con el subtitulado, el teatro no es un entretenimiento que pueda ser consumido en cualquier lugar y en cualquier momento¹¹⁹. La unicidad de la representación teatral impone al sobretitulador una exigencia de calidad muy elevada en el proceso de sobretitulado. Esta exigencia tiene su reflejo, en primer lugar, en la traducción de la obra, por lo que deberá atenerse a una serie de criterios que permitan una comprensión íntegra del contenido textual de la obra de teatro a la vez que permitan seguir la acción que se desarrolle en el escenario.

Para ello, es necesario identificar los núcleos informativos esenciales de la obra original y prescindir, en su caso, de elementos comunicativos que no aporten elementos relevantes a la traducción¹²⁰. Igualmente, y tras el análisis previo de la obra o el ensayo con la compañía, el sobretitulador deberá identificar aquellos momentos en que, ya por cuestiones temporales (velocidad de la representación), ya por cuestiones relacionadas con la propia compañía de teatro (improvisación, olvido de texto), deberá ajustar su traducción no solo al contenido textual de la obra sino a las características propias de la representación.

Son varias las opciones traductológicas de que dispone el sobretitulador:

¹¹⁹ En el caso del cine, las películas proyectadas en sala son, por lo general, distribuidas posteriormente en ediciones en DVD u otros soportes que permiten su visualización posterior.

¹²⁰ Esta eliminación de elementos comunicativos debe hacerse con cautela, ya que en no pocas ocasiones son precisamente los elementos comunicativos los que transmiten parte de la información (caracterización diatópica, diastrática o diafásica de los personajes, por ejemplo).

- Omisión de información: de vocativos, de marcadores discursivos, de calificativos redundantes, de estructuras ilocutivas deducibles del contexto.
- Condensación de la información (compresión, reducción, modulación y generalización): uso de formas verbales simples frente a compuestas, condensación de matices semánticos en una sola palabra o expresión, supresión de pronombres, uso de hiperónimos, reducción a un solo elemento de estructuras anafóricas, desplazamiento de referencias personales a la desinencia verbal, reformulación sintáctica en estructuras coordinadas o yuxtapuestas, simplificación de elementos redundantes, condensación de información presente en sobretítulos anteriores o posteriores, uso de oraciones nominales.
- Anclaje de los referentes a la narración dramática: empleo de unidades léxicas idénticas para designar un mismo referido, simplificación de expresiones designativas complejas, repetición de unidades léxicas relacionadas con la progresión temática de la obra.
- Coherencia y cohesión entre sobretítulos: uso de pronombres indefinidos, demostrativos o posesivos, de formas indefinidas, de la deixis, de fórmulas que den cuenta de la acción que se desarrolla en el escenario.

Todos estos elementos deben aparecer en la traducción ajustada a los sobretítulos, cuya presentación varía enormemente entre distintos espectáculos. La presentación de los sobretítulos y su legibilidad es el siguiente aspecto que requiere un esmero especial por parte del sobretitulador, pues de nada sirve crear una traducción que se ajuste a los parámetros de calidad requeridos para el sobretitulado de obras teatrales si esta es ilegible durante la representación de la obra. A pesar de la diversidad existente en la presentación física de los sobretítulos, y sin perjuicio de lo que pueda decidir el equipo artístico de un espectáculo teatral con la colaboración del sobretitulador, existe una forma «por defecto» de presentación de los sobretítulos. Esta consiste en proyectar los sobretítulos en una pantalla de proyección (o en cualquier otro tipo de dispositivo, como una pantalla de LED) en un espacio inmediatamente adyacente a la caja escénica o en uno de los bordes, generalmente el superior, de la caja escénica. La proyección de los sobretítulos en este tipo de espacio permite no interferir con la escenografía del

espectáculo y deja a la decisión del espectador el seguir o no los sobretítulos. Sin embargo, en función del tamaño de la caja escénica, esta solución puede no ser la más recomendable, ya que en no pocas ocasiones los espectadores sentados en las primeras filas tienen que hacer ímprobos esfuerzos para leer los sobretítulos, que se sitúan a una altura considerable, y volver sus ojos al escenario, con la consiguiente incomodidad que ello genera. La mayor ventaja de este tipo de presentación de los sobretítulos, precisamente por no interferir con la escenografía de la obra, es su legibilidad: al encontrarse los sobretítulos fuera de la caja escénica, es poco probable que la pantalla de proyección se vea afectada por la iluminación de la obra.

Otra opción de presentación de los sobretítulos consiste en incorporar la pantalla de proyección a la escenografía de la obra. En este caso, son varios los elementos que determinarán la posición de la pantalla: la iluminación, el decorado, los movimientos de los actores y la forma del teatro. Todos estos elementos habrán de ser tenidos en cuenta para asegurar una correcta lectura de los sobretítulos desde cada butaca del teatro. La integración de los sobretítulos en el espacio dramático permite, por lo general, una mayor comodidad de lectura para los espectadores, ya que no tienen que desplazar la vista desde el escenario hasta una pantalla situada a varios metros de altura, sino que pueden contemplar el espectáculo y leer la traducción sin verse obligados a recorrer grandes distancias con la vista. El mayor problema de este tipo de presentación de los sobretítulos es, además, de los factores técnicos anteriormente mencionados, las reticencias de los equipos artísticos a incorporar un elemento ajeno en la escenografía de su espectáculo.

Sea cual sea el formato de presentación elegido, para que los sobretítulos pasen, en la medida de lo posible, lo más desapercibidos posibles, deben adecuarse a una serie de criterios ortotipográficos que hagan que la atención del espectador no se centre en ningún caso en ellos, salvo para seguir el hilo argumental, sino en lo que sucede en el escenario. Estos criterios ortotipográficos están directamente relacionados con los criterios ortotipográficos seguidos en subtitulado, pero están también muy ligados a las especificidades técnicas del sobretitulado.

Así, la ausencia, en las fases previas del proceso de sobretitulado, de unos referentes temporales como la duración de cada sobretítulo, por no existir una duración fija e inmutable de cada emisión sonora, hace que sea necesario calcular de forma aproximada la cantidad de texto que se puede incluir en cada sobretítulo. La tendencia

en este caso es a resumir de forma drástica el texto original, por varias razones: en primer lugar, al ser la proyección una operación manual y no mecánica, el tiempo necesario para que el proyeccionista identifique la línea de texto y proyecte el sobretítulo es mayor que en el caso del cine, donde los tiempos de entrada y salida de los subtítulos están asignados mecánicamente; en segundo lugar, por esta misma razón, transcurre más tiempo entre la desaparición de un sobretítulo y la aparición del siguiente; y, en tercer lugar, la imposibilidad de conocer, en la fase de traducción, la localización de la pantalla de proyección, requiere que el sobretitulador asuma por defecto que esta puede encontrarse varios metros por encima del desarrollo de la acción, por lo que además de la velocidad de lectura del espectador, deberá tener en cuenta el tiempo de desplazamiento de la vista.

La traducción será, necesariamente, extremadamente sucinta, salvo en los casos en que el ritmo de la obra sea tan pausado que el sobretitulador pueda dar cuenta de la casi integridad del texto. Por ello, además de las técnicas de traducción mencionadas anteriormente, el sobretitulador deberá seguir unos criterios ortotipográficos encaminados a reducir al máximo el contenido lingüístico ofrecido en los sobretítulos y a construir un discurso sobretitulatorio fácilmente reconocible por el espectador por presentar semejanzas formales con el discurso subtutorialio, más integrado en la sociedad actual.

Los sobretítulos aparecerán, pues, y salvo indicación en contrario por parte de la compañía, en un máximo de dos líneas. El número de caracteres por línea es variable – dependerá tanto del tamaño del espacio escénico como de los condicionantes técnicos de los programas de proyección y de los teatros –, pero parece aconsejable que sea un número fijo, para evitar la excesiva contaminación de la escenografía y un recorrido de la vista del espectador demasiado grande. El número de caracteres por línea debería oscilar entre 35 y 40. La presentación del texto en estas dos líneas deberá seguir las unidades sintácticas y semánticas de la lengua, por lo que la segmentación de cada línea no podrá hacerse separando los elementos de una misma unidad sintáctica o semántica, salvo en el caso de que, por segmentar «correctamente» una línea de texto, sea necesario crear un nuevo sobretítulo. En este caso, y para evitar que aparezcan y desaparezcan continuamente sobretítulos, con la consiguiente pérdida de tiempo de lectura, se puede transgredir la segmentación lógica de los sobretítulos.

Del mismo modo, y siempre para evitar multiplicar el número de sobretítulos por cuestiones de espacio, conviene seguir una serie de pautas: se debe seguir la ortografía del castellano en todas sus vertientes, sobre todo en lo relativo a la puntuación. Así, el punto y la coma cumplen en sobretitulado las mismas funciones que en cualquier otro tipo de texto escrito, si bien se evita el uso del punto y coma, por su poca recurrencia que puede provocar la extrañeza en el espectador (lo mismo sucede con los paréntesis, los corchetes y símbolos poco empleados en los textos escritos, como el asterisco, la antilambda o la barra oblicua). Los puntos suspensivos se usan únicamente para marcar una interrupción en el discurso, en ningún caso para dar cuenta de que el contenido textual se prolonga en varios sobretítulos. Las mayúsculas se ajustan a las normas de ortografía y se pueden emplear, excepcionalmente y de acuerdo con la compañía de teatro, por motivos expresivos (para enfatizar o dar cuenta del volumen sonoro) o para reflejar un contenido lingüístico que aparezca escrito en el escenario.

La cursiva se emplea en los mismos casos que en subtitulado: para voces en *off* o procedentes de aparatos electrónicos, para palabras o expresiones en idiomas distintos del predominante en la obra, para canciones, para referencias bibliográficas y, en ciertos casos, para dar un realce especial.

La necesaria condensación de la información invita al sobretitulador a emplear abreviaturas y apócope, únicamente en el caso de aquellas inmediatamente reconocibles por el espectador, y a usar símbolos (también los más reconocibles: de unidades de medida o de moneda, si el programa de proyección lo permite). Es recomendable dejar un espacio en blanco antes del símbolo correspondiente, pero por cuestiones espaciales, en algunos casos, se puede prescindir de él (manteniendo esta decisión a lo largo de todo el sobretitulado). Del mismo modo, en los casos en los que intervienen dos o más personajes a la vez, sus intervenciones se marcan, en un mismo sobretítulo, con un guion por línea y por personaje, pegado a la palabra siguiente. No es aceptable presentar más de dos intervenciones por sobretítulo, por lo que es imprescindible, en las escenas con varias voces, que el sobretitulador seleccione qué voces va a mantener en la traducción.

Las comillas –rectas y dobles– siguen, igual que la cursiva, los usos del subtitulado: para dar cuenta de expresiones voluntariamente agramaticales o destacadas, con valor enfático y para enmarcar el discurso directo. En este último caso, cuando el discurso directo se prolonga en varios sobretítulos, y por motivos de economía, se

usarán comillas de apertura en todos los sobretítulos y de apertura y cierre en el último sobretítulo.

Por último, y como debería ser la norma en cualquier tipo de traducción, en sobretitulado es fundamental pasar el corrector ortográfico, en caso de poder hacerlo, o revisar el texto en profundidad para evitar cualquier falta de ortografía. Los sobretítulos tienden a permanecer en pantalla el máximo tiempo posible con el menor número de palabras posibles, por lo que cualquier falta de ortografía es muy rápidamente identificable y puede perjudicar el pacto entre espectador y sobretitulador, creando en el primero cierto escepticismo que le haga, en vez de leer los sobretítulos y seguir el espectáculo, leer los sobretítulos, comprobar que no haya ningún error más y seguir, en el poco tiempo restante, el espectáculo.

Estos criterios, resumidos en el apéndice VIII, no son, ni pretenden ser, universalmente aplicables a todos los espectáculos teatrales sobretitulados ni de obligado cumplimiento. Son fruto de la observación de los fenómenos que se dan en el corpus y de una extrapolación, basándonos en la interrelación entre subtítulo y sobretítulo, de estos fenómenos. Algunos aspectos han de ser, aún, más desarrollados, como el uso de las cifras, que solo aparecen en una ocasión en el corpus, o la presentación física y tipográfica de los sobretítulos (en las dos obras del corpus los sobretítulos aparecen con un mismo formato, pero hay una gran variedad de posibilidades expresivas en la presentación de los sobretítulos que deben ser estudiadas). Por ello es conveniente ampliar y completar estos criterios, con vistas a sistematizar la práctica del sobretitulado, una tarea que solo se podrá hacer profundizando y ampliando el estudio del sobretitulado teatral.

7.3. Perspectivas de investigación futura

La enorme diversidad formal en el ámbito dramático invita a sistematizar el estudio del sobretitulado teatral en función de varios aspectos, como pueden ser la tipología de las obras dramáticas, las características formales, técnicas, literarias o lingüísticas de dichas obras dramáticas, o la naturaleza del sobretitulado, su presentación, el grado de intervención de las compañías teatrales en la traducción de las obras, etc.

Del mismo modo que en el campo del subtitulado aparecen cada vez más estudios especializados en función de la naturaleza del texto original (cine negro, dibujos animados, informativos, etc.) o de la naturaleza y función de los subtítulos (enseñanza de lenguas extranjeras, *fansubbing*, etc.), en el ámbito del sobretitulado, donde la investigación es aún incipiente, es necesario delimitar el campo de estudio y establecer distintas tipologías en función tanto de la obra como de los sobretítulos. Así, el sobretitulado de obras clásicas no seguirá los mismos patrones que el sobretitulado de obras experimentales (por la presencia o ausencia de pseudotraducciones previas, por la lengua empleada en la obra original, etc.). Del mismo modo, el sobretitulado tendrá unas características distintas en aquellas obras en que se presenta en una pantalla de proyección como un elemento ajeno a la representación teatral y en aquellas obras en que esté incorporado al espacio escénico, al juego actoral o a los elementos artísticos de la obra de teatro.

En este trabajo se ha empleado un corpus comparable monolingüe, para poder analizar las similitudes y diferencias entre el subtitulado y el sobretitulado referidos a obras originales en las que el texto original es prácticamente idéntico, lo que ha permitido inferir los distintos mecanismos para dar cuenta de la información en castellano de un mismo texto en ambas modalidades. Sin embargo, este corpus no puede ser considerado como definitivo y cerrado, sino que acaso puede servir como punto de partida para la investigación en materia de sobretitulado teatral. Para sistematizar y ampliar el estudio de las normas en sobretitulado, es conveniente y deseable ampliar el corpus de estudio, incorporando obras de teatro de una naturaleza similar a las que conforman el corpus del presente trabajo (adaptaciones de obras originales anteriores), lo que permitiría ampliar y completar los criterios y las recomendaciones que afectan al proceso traductor.

La dificultad para acceder a los materiales de trabajo (grabaciones de ensayos o de representaciones, guiones remitidos por las compañías, distintas versiones de los sobretítulos) es un obstáculo mayor para el investigador, ya que aún existe una gran reticencia en el mundo teatral a la hora de facilitar materiales de trabajo. Además, la dimensión fugaz de la representación teatral afecta notablemente a la recogida de datos,

por lo que sería conveniente establecer un repositorio de materiales relacionados con el sobretitulado que permita al investigador acudir a ellos cuando la obra objeto de estudio ya no se esté representando.

Quizá una de las líneas de investigación más interesantes sea aquella relacionada con la inclusión de los sobretítulos en la propia obra de teatro, por su carácter multidisciplinar. Este trabajo ha presentado los resultados de obras de teatro cuyos sobretítulos se ofrecieron en una pantalla de proyección ajena a la acción dramática, pero a medida que el sobretitulado teatral deja de ser un procedimiento desconocido por el público y por las propias compañías de teatro, son varias las compañías que deciden integrar el sobretitulado como un elemento artístico más de su representación.

Una vez más, es fundamental delimitar el campo de estudio de esta nueva línea, ya que la diversidad formal del teatro es tal que la incorporación de los sobretítulos a la narración dramática se puede dar de muy distintas maneras. Se puede tratar de sobretítulos meramente integrados en el espacio escénico, por lo que el ojo del espectador nunca abandona el escenario (lo que plantea nuevos retos técnicos en cuanto a la iluminación de los sobretítulos y a la escenografía de la obra), de sobretítulos narrativos ajenos a la acción actoral, de sobretítulos incorporados a la acción escénica o de sobretítulos artísticos, con una función más estética que comunicativa.

Igualmente, quedan abiertas muchas puertas a la investigación desde un punto de vista técnico. Del mismo modo que se han hecho varios estudios sobre los movimientos de los ojos de los espectadores de programas subtítulados, el estudio de los movimientos de los ojos de espectadores de obras sobretituladas podría arrojar datos que ayudaran a fijar, por ejemplo, la posición ideal de los sobretítulos en el escenario, ya que al tratarse de un espacio mucho mayor que una pantalla de cine o televisión, el ojo del espectador de una obra sobretitulada se mueve continuamente entre los sobretítulos y los distintos elementos escénicos de la representación.

Del mismo modo, sería interesante estudiar la percepción, por parte de los espectadores, de los sobretítulos en función de la iluminación de los mismos, de su posición, de los distintos mecanismos de proyección de sobretítulos o proceder a estudios sobre ritmos de lectura en el teatro, por la diferencia espacial existente con la televisión y el cine y por ser la proyección de sobretítulos una operación manual, y a

estudios sobre comprensión del sobretitulado, por su naturaleza fragmentada y extremadamente condensada.

Por último, y al hilo del número cada vez mayor de estudios sobre la enseñanza del subtitulado, el campo de la enseñanza del sobretitulado parece estar aún vacío. Hay varias obras que ahondan en la enseñanza de la traducción de obras de teatro, pero aún no se ha incorporado la enseñanza del sobretitulado teatral, como modalidad de traducción audiovisual independiente, a las enseñanzas de este tipo de traducción. Las perspectivas que se abren en este campo son numerosas, desde la enseñanza del sobretitulado en el *continuum* de modalidades de TAV que se enseñan en las formaciones específicamente dirigidas a esta rama de la traducción, hasta el estudio de las especificidades de la traducción dramática condicionada por la tipología del tipo de traducción –subordinada– o por la naturaleza de la obra de teatro.

En cualquier caso, son muchas las puertas que se abren a la investigación en sobretitulado y son cada vez más las líneas metodológicas desde las que acercarse a esta modalidad de traducción audiovisual. La presencia cada vez mayor del sobretitulado en las salas de teatro hace pensar que ya está incorporado a los modos de consumo de teatro y su integración en algunas obras demuestra que, más allá del elemento lingüístico, las posibilidades que ofrece aún están por explorar, por lo que el presente trabajo no es más que un punto y seguido en el estudio de una disciplina que se enmarca en un ámbito increíblemente diverso y rico. Telón.

APÉNDICES

Apéndice I: Comparación de las distintas normas en subtitulado

Ivarsson (1992)	Ivarsson y Carroll (1998a)
--------------------	-------------------------------

ASPECTOS TÉCNICOS

Número de líneas	Máximo 2 por subtítulo.	Máximo 2 por subtítulo.
Localización y posición de subtítulos	Parte inferior de la pantalla. Se pueden desplazar si interfieren con el contenido visual. Centrados en cine, justificados a la izquierda en TV y vídeo.	Parte inferior de la pantalla. Se pueden desplazar si interfieren con el contenido visual. Centrados en cine, justificados a la izquierda en TV y DVD.
Cajas	Se usan para dar legibilidad.	Se usan para dar legibilidad.
Fuente	Sin gracia (Helvetica o Universe).	Sin gracia (Helvetica o Universe).
Color	Preferiblemente blanco.	Preferiblemente blanco.
Máximo de caracteres por línea	40 en cine, menos en vídeo y TV.	Depende del soporte.
Espaciado entre caracteres	Proporcional.	Proporcional.
Subtítulos bilineales	Se recomienda que la primera línea sea más corta si el texto está justificado a la izquierda.	Se recomienda que la primera línea sea más corta y esté justificada a la izquierda.
Segmentación de subtítulos	Debe ajustarse a la estructura lógica o sintáctica de la frase.	Debe ajustarse a la estructura sintáctica de la frase.

ASPECTOS TEMPORALES

Subtítulos bilineales o monolineales	–	–
Duración mínima de subtítulos	1 ½ segundos.	1 ½ segundos.
Duración máxima de subtítulos monolineales	4 segundos.	–
Duración máxima de subtítulos bilineales	6 segundos.	7 segundos.
Sincronía	La entrada del subtítulo puede ser hasta ¼ de segundo después del inicio de la emisión. La salida del subtítulo se hace cuando se ha podido leer el subtítulo.	La entrada del subtítulo puede ser hasta ¼ de segundo después del inicio de la emisión. La salida del subtítulo se hace cuando se ha podido leer el subtítulo.
Concurrencia de voces	Hay que seleccionar qué voces se traducen.	–
Cambios de plano	El subtítulo debe desaparecer antes del cambio de plano.	El subtítulo debe desaparecer antes del cambio de plano.
Intervalo entre subtítulos	De 4 a 6 fotogramas.	
Velocidad de lectura	Unas 175 palabras por minuto. Se debe ajustar a los distintos receptores.	Los subtítulos deben ajustarse a la velocidad de lectura de un espectador medio según el soporte.

Karamitoglou (1998)	Díaz Cintas (2003)	Díaz Cintas y Remael (2007)
------------------------	-----------------------	-----------------------------

Máximo 2 por subtítulo.	Máximo 2 por subtítulo.	Máximo 2 por subtítulo.
Parte inferior de la pantalla. Se pueden desplazar si interfieren con el contenido visual. Centrados, justificados a la izquierda en el caso de diálogos.	Parte inferior de la pantalla. Se pueden desplazar si interfieren con el contenido visual. Centrados en cine, justificados a la izquierda en TV y DVD.	Parte inferior de la pantalla. Se pueden desplazar si interfieren con el contenido visual. Centrados, sobre todo en cine.
Se debería usar una caja gris transparente.	Se usan para dar legibilidad.	Se usan para dar legibilidad. Se usan para ocultar material original.
Sin gracia (Helvetica, Arial).	Sin gracia (Helvetica, Arial, Times New Roman).	Sin gracia (Helvetica, Arial, Times New Roman).
Blanco tenue.	Blanco, a veces amarillo.	Blanco, a veces amarillo.
35.	Entre 28 y 40. 32 a 35 en TV y DVD. Hasta 40 en cine. Se recomienda 35.	37 en TV, hasta 40 en cine y DVD. Se tiene en cuenta la <i>safe area</i> .
Proporcional.	—	—
Se recomienda que ambas líneas de texto tengan una longitud similar.	Se recomienda que la primera línea sea más corta.	Se recomienda que la primera línea sea más corta.
Debe ajustarse a la estructura sintáctica de la frase.	Debe ajustarse a la estructura sintáctica de la frase.	Debe ajustarse a la estructura sintáctica de la frase.

Es preferible dividir un subtítulo monolineal en dos líneas.	Es preferible dividir un subtítulo monolineal en dos líneas.	Es preferible dividir un subtítulo monolineal en dos líneas.
1 ½ segundos.	1 segundo o 1 ½ segundos.	1 segundo (hasta 21 fotogramas en algunos casos).
3 ½ segundos.	4 segundos.	3 segundos.
6 segundos.	6 segundos.	6 segundos.
Los subtítulos entran ¼ de segundo después del inicio de la emisión lingüística. Pueden permanecer en pantalla hasta 2 segundos después del fin de la emisión lingüística.	Los subtítulos entran y salen a la vez que la emisión lingüística. Se permite cierta asincronía en casos puntuales.	Los subtítulos entran y salen a la vez que la emisión lingüística. Se permite cierta asincronía en casos puntuales.
—	—	Hay que seleccionar qué voces se traducen.
El subtítulo debe desaparecer antes del cambio de plano.	El subtítulo debe desaparecer antes del cambio de plano.	El subtítulo debe desaparecer antes del cambio de plano.
3 fotogramas.	De 3 a 6 fotogramas.	De 2 a 3 fotogramas.
Entre 2,5 y 3 palabras por segundo.	De 2 a 3 palabras por segundo (basado en estudios ingleses).	12 caracteres por segundo / 2,5 palabras por segundo.

Ivarsson (1992)	Ivarsson y Carroll (1998a)
--------------------	-------------------------------

ORTOTIPOGRAFÍA

Coma	Se usa para facilitar la comprensión del texto.	Sigue los usos ortográficos.
Punto y coma	—	Se recomienda no usarlo.
Punto	—	—
Dos puntos	—	—
Paréntesis y corchetes	Se usan corchetes para notas del traductor.	Se desaconseja el uso de paréntesis.
Exclamaciones e interrogaciones	No hay que sobrecargar el subtítulo con ellos.	No hay que sobrecargar el subtítulo con ellos.
Guion	Se debe evitar para separar palabras al final de una línea. Se usa para introducir diálogos en subtítulos bilineales.	En diálogos, un guion por línea y por interviniente.
Puntos suspensivos continuativos	No se usan.	No se usan.
Puntos suspensivos	Marcan pausas, omisiones o interrupciones.	Marcan pausas, omisiones o interrupciones.

Karamitroglou (1998)	Díaz Cintas (2003)	Díaz Cintas y Remael (2007)
-------------------------	-----------------------	-----------------------------

Se usa para marcar pausas. No se debe usar al final de un subtítulo.	Sigue los usos ortográficos y se debe usar si facilita la comprensión.	Sigue los usos ortográficos y se debe usar si facilita la comprensión.
Se usa para marcar pausas. No se debe usar al final de un subtítulo. Se debe usar con cautela.	Se recomienda no usarlo.	Se recomienda no usarlo.
Sigue los usos ortográficos.	Sigue los usos ortográficos.	Sigue los usos ortográficos.
Se usan para marcar pausas. No se deben usar al final de un subtítulo. Se debe usar con cautela.	Sigue los usos ortográficos.	Sigue los usos ortográficos.
Se usan para hacer comentarios explicativos. Se deben usar con cautela.	Su uso es muy escaso.	Su uso es muy escaso. Se usan si aparecen en un inserto en pantalla.
Sigue los usos ortográficos.	Sigue los usos ortográficos (signos dobles). No hay que sobrecargar el subtítulo con ellos. No se usan combinaciones ni duplicaciones.	Sigue los usos ortográficos. No hay que sobrecargar el subtítulo con ellos. No se usan combinaciones ni duplicaciones.
Se usa para unir palabras. En diálogos, un guion por línea y por interviniente sin espacio posterior.	Se usa para unir palabras. No se usa para separar palabras al final de una línea. Remplaza a la raya en diálogos. En diálogos, un guion por línea y por interviniente sin espacio posterior.	Se usa para unir palabras. No se usa para separar palabras al final de una línea. Remplaza a la raya en diálogos. En diálogos, un guion por línea y por interviniente sin espacio posterior.
Se usan al final del subtítulo y al principio del subtítulo siguiente.	Se usan más en TV y DVD que en cine.	Hoy en día no se usan tanto como antes.
Se debe limitar su uso para marcar pensamientos o interrupciones.	Marcan pausas, titubeos, palabras inconclusas, interrupciones.	Marcan pausas, titubeos, palabras inconclusas, interrupciones. Se usan para una elipsis al principio de un subtítulo.

	Ivarsson (1992)	Ivarsson y Carroll (1998a)
Comillas	<p>Se usan para el discurso directo.</p> <p>Se usan para apodos, usos incorrectos o errores del original que se quieren mantener.</p>	<p>Se usan para el discurso directo.</p> <p>Se usan para vocablos en idiomas foráneos.</p>
Subrayado	Si el programa lo permite, se usa con valor enfático.	Es preferible evitarlo pero se puede usar con valor enfático.
Barra oblicua	—	—
Otros signos	—	—
Mayúsculas	<p>Solo se usan con valor enfático.</p>	<p>Se usan a veces para reflejar el volumen sonoro.</p> <p>Se usan con valor enfático.</p>
Cursiva	<p>Se usa para voces lejanas o procedentes de aparatos electrónicos.</p> <p>Se usa para pensamientos interiores.</p> <p>Se usa para la voz del narrador.</p> <p>Se usa para voces en idiomas foráneos.</p> <p>Se usa para títulos de libros y publicaciones.</p> <p>Se usa para la escritura manuscrita.</p>	<p>Se usa para voces lejanas o procedentes de aparatos electrónicos.</p> <p>Se usa para pensamientos interiores.</p> <p>Se usa para la voz del narrador.</p> <p>Se usa para voces en idiomas foráneos.</p> <p>Se usa para la escritura manuscrita.</p>

Karamitroglou (1998)	Díaz Cintas (2003)	Díaz Cintas y Remael (2007)
<p>Se usan para el discurso directo.</p> <p>Se usan para las letras de canciones.</p> <p>Se usan para voces procedentes de aparatos electrónicos.</p> <p>Se deben emplear con cautela.</p>	<p>Se usan comillas dobles rectas.</p> <p>Se usan para el discurso directo.</p> <p>Cuando se prolonga en varios subtítulos, se usan comillas de apertura y cierre en cada subtítulo.</p> <p>Se usan para palabras agramaticales, apodos, coloquialismos, usos metalingüísticos o nombres propios desconocidos por el público.</p> <p>Se usan para dar énfasis.</p> <p>Se usan para referencias bibliográficas, títulos de obras AV.</p> <p>Se usan para vocablos en idiomas foráneos.</p>	<p>Se usan comillas dobles rectas.</p> <p>Se usan para el discurso directo.</p> <p>Cuando se prolonga en varios subtítulos, se usan comillas de apertura y cierre en el último.</p> <p>Se usan para palabras agramaticales, apodos, coloquialismos, usos metalingüísticos o nombres propios desconocidos por el público.</p> <p>Se usan para vocablos en idiomas foráneos.</p>
No se usa en subtitulado.	No se usa en subtitulado.	—
—	Su uso se limita a expresiones fijas.	Su uso se limita a expresiones fijas.
—	Apóstrofo, asterisco, antilambda se usan muy poco.	Asteriscos: se usan cuando se omiten letras de una palabra. Se usan los símbolos más reconocibles por el público.
<p>Sigue los usos ortográficos.</p> <p>Se usan para los insertos.</p>	<p>Sigue los usos ortográficos.</p> <p>Se usan para los insertos y para los títulos de las películas.</p> <p>Se usan a veces para reflejar el volumen sonoro.</p>	<p>Sigue los usos ortográficos.</p> <p>Se usan para los insertos y para los títulos de las películas.</p> <p>Se usa a veces con valor enfático.</p>
<p>Se usa para voces lejanas o fuera de plano.</p> <p>Se usa para palabras o intervenciones en idiomas distintos al principal de la película.</p>	<p>Se usa para voces en <i>off</i>.</p> <p>Se usa para voces lejanas o procedentes de aparatos electrónicos.</p> <p>Se usa para pensamientos interiores o sueños.</p> <p>Se usa para la voz del narrador.</p> <p>Se usa con valor enfático.</p> <p>Se usa para palabras o intervenciones en idiomas distintos al principal de la película.</p> <p>Se usa para las letras de las canciones.</p>	<p>Se usa para voces en <i>off</i>.</p> <p>Se usa para voces lejanas o procedentes de aparatos electrónicos.</p> <p>Se usa para pensamientos interiores o sueños.</p> <p>Se usa para la voz del narrador.</p> <p>Se usa con valor enfático.</p> <p>Se usa para palabras o intervenciones en idiomas distintos al principal de la película.</p> <p>Se usa para las letras de las canciones.</p> <p>Se usa para referencias bibliográficas, títulos de obras AV.</p>

Karamitroglou (1998)	Díaz Cintas (2003)	Díaz Cintas y Remael (2007)
Se usan combinadas con apóstrofo.	Se usan las más reconocibles por el público. Se puede prescindir del punto.	Se usan las más reconocibles por el público.
Se usan las más reconocibles por el público.	Se usan las más reconocibles por el público.	Se emplean los acrónimos más conocidos.
Se usan los más reconocibles por el público.	Se usan los más reconocibles por el público. Se usan en expresiones numéricas, precedidos de un espacio en blanco. Se usan los símbolos de divisas más conocidos sin espacio en blanco.	Se usan los más reconocibles por el público.
Se escriben en letra del cero al doce.	Se escriben en letra del cero al nueve. Se escriben en cifra los números que formen parte de direcciones, fechas, unidades de medida o años. Se usa el punto como separador de miles salvo para los años. Las cantidades aproximadas se escriben en letra. Los decimales se separan con coma. Los ordinales se escriben en letra hasta el vigésimo; el resto, con letra voladita si el programa lo permite. Se deben convertir las unidades de medida foráneas.	Se escriben en letra del cero al diez. Se escriben en cifra los números que formen parte de direcciones, fechas, unidades de medida o años. Se usa coma como separador de miles (en inglés) salvo para los años. Las cantidades aproximadas se escriben en letra. Los decimales siempre se escriben en cifra (y se separan con punto en inglés). Los ordinales se escriben en letra o con la abreviatura correspondiente (en inglés). Se deben convertir las unidades de medida foráneas
—	Se usan los dos puntos como separador.	Se usan los dos puntos o el punto como separador.
—	Deben ir en cursiva. Se pueden utilizar puntos suspensivos continuativos.	Deben ir en cursiva. Se pueden utilizar puntos suspensivos continuativos.

Apéndice II: Programas de las obras de teatro que conforman el corpus

XXVII festival de otoño en primavera

Cheek by Jowl
www.cheekbyjowl.com



Foto: Johan Persson

TEATRO

MACBETH de William Shakespeare

País: Reino Unido	Idioma: inglés (con subtítulos en español)	Duración aproximada: 2 horas (sin intermedio)
<p>Dirección: DECLAN DONNELLAN Diseño: NICK ORMEROD Dirección asociada y dirección de movimientos: JANE GIBSON Diseño de iluminación: JUDITH GREENWOOD Composición: CATHERINE JAYES Diseño de sonido: HELEN ATKINSON Ayudante de dirección: OWEN HORSLEY</p> <p>Intérpretes: WILL KEEN, ANASTASIA HILLE, DAVID CAVES, DAVID COLLINGS, KELLY HOTTEN, ORLANDO JAMES, RYAN KIGGELL, VINCENT ENDERBY, JAKE FAIRBROTHER, NICHOLAS GOODE, GREG KOLPAKCHI y EDMUND WISEMAN</p> <p>-ESTRENO EN MADRID-</p>		
<p>"TODA LA OBRA TRATA SOBRE LA IMAGINACIÓN. ¿HASTA QUÉ PUNTO LAS BRUJAS SON IMAGINADAS? ¿CÓMO AFECTA LA IMAGINACIÓN A LO QUE HACEMOS? ¿CUÁNTO DEPENDEMOS DE LA IMAGINACIÓN, Y QUÉ OCURRE CUANDO SE VUELVE CANCERÍGENA?". - Declan Donnellan, en una conversación con Miquel Berga, profesor de la Universidad de Girona</p> <p>"Pensaba que <i>Macbeth</i> trataba sobre un hombre y una mujer que conspiran para asesinar a un anciano. Pero ahora me doy cuenta de que eso forma parte del prólogo. La obra comienza realmente cuando ambos se dan cuenta de lo que han hecho, y más concretamente, cómo intentan negar que comprenden lo que han hecho. Es más primitivo que consciente. La conciencia es una reacción bastante compleja unida a la moralidad y a nuestro sentido del bien y del mal. Yo hablo sobre algo mucho más básico, simplemente el darse cuenta de lo que han hecho. En la escena en la que se pasea dormida, Lady Macbeth pregunta: "¿Quién hubiera pensado que el anciano tenía tanta sangre?" Yo creía que la grandeza de la línea estaba al final -la poética intensidad de la cantidad de sangre que el anciano pudiera tener-. Pero me di cuenta de que lo importante es el comienzo. Es el "quién hubiera pensado". Es el momento que nos muestra que, en otras palabras, "no lo hubiera asesinado si hubiera sabido que a causa de ello iba a morir". Me temo que una de las muchas cosas terribles que hacemos en la vida es que nunca afrontamos las consecuencias de nuestros actos. No creo que los Macbeth hubieran asesinado a Duncan si se hubieran dado cuenta de que a causa de ello iba a morir. Creo que ninguno de nosotros puede señalarlos con el dedo y decir que son estúpidos, porque esa estupidez es parte de la condición humana, no tiene nada que ver con la falta de inteligencia, sino con el autoengaño". - Declan Donnellan en una conversación con Miquel Berga, profesor de la Universidad de Girona.</p>		

de otoño en primavera Comunidad de Madrid
XXVII festival de otoño en primavera Comunidad de Madrid
XXVII festival de otoño en primavera

<p>► Sobre la Compañía</p> <p>Cheek by Jowl se fundó en 1981. Fue creada a partir de la asociación de Declan Donnellan y Nick Ormerod, y ha producido algunos de los trabajos más brillantes de la escena actual. Los clásicos son la marca de la casa: Shakespeare, Middleton, Webster, comedia de la Restauración (1660-1700), clásicos europeos (de Sófocles a García Lorca, pasando por Racine); su repertorio incluye también piezas contemporáneas, como <i>Angels in America</i> y <i>Homebody</i>; <i>Kabul</i>, de Tony Kushner o redescubrimientos y textos olvidados, como <i>A Family Affair</i>, de Ostrovsky. Viéndolos, resulta obvio por qué han durado tanto tiempo, y por qué continúan haciendo un teatro que acelera el pulso del espectador, lo parte de risa o le rompe el corazón (a veces todo a la vez). Cheek by Jowl respeta a los actores y la inteligencia creativa que aportan a las piezas. Donnellan no acude a los ensayos con el afán de imponer sus ideas: las obras crecen y toman forma a partir de lo que los actores descubren moviéndose en el escenario, apropiándose de palabras escritas -a veces- hace 400 años, haciendo que argumentos tan viejos obnubilen al espectador de hoy, como el chantaje en <i>The Changeling</i>, el racismo y la misoginia en <i>Othello</i> o el dudoso comportamiento masculino en <i>Much Ado About Nothing</i>. Durante 25 años la compañía ha sido tanto un semillero de jóvenes talentos británicos como una escuela de "reforma" para algunos grandes veteranos (Adrian Lester, Matthew Macfadyen, Sally Dexter, Saskia Reeves...).</p>	<p>Teatros, fechas y horarios</p> <p>Madrid. Naves del Español-Matadero Madrid</p> <p>Tel. 91 473 09 57</p> <p>www.mataderomadrid.com</p> <p>Del 26 de mayo al 5 de junio: de martes a sábado a las 20.30 horas y domingo a las 19 horas.</p>
---	--

105
www.madrid.org/fo


Programa *Macbeth*, Cheek by Jowl, XXVIII Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid.

SYNAESTHETIC THEATRE

THE TRIAL OF K

(El Proceso de K)

EE.UU.
ESTRENO EN EUROPA
V.O. en inglés, subtítulo en castellano
Duración: 1 h. 15'
www.synaesthetic-theatre.com
Dirección: JOY LEONARD y CHRIS NICHOLS

Domingo 3 de Junio. Teatro Caja Duero 20h00'

SYNAESTHETIC THEATRE ES UN COLECTIVO EXPERIMENTAL DE ARTISTAS NEOYORQUINOS DEDICADO A CREAR UN TEATRO MULTIMEDIA con marcada conciencia social. En su creación sintetizan voz, texto, movimiento, sonido, vídeo y diseño visual, en una única y armónica experiencia "performática" que incluye a espectadores e intérpretes.

El proceso de K es una obra negra multimedia inspirada en la obra inacabada de Franz Kafka "El proceso". La producción mezcla teatro físico, danza, una continua videovigilancia en directo y música original, con los intensos referentes visuales del expresionismo alemán y el cine negro clásico.

Synaesthetic Theatre reflexiona sobre la creciente obsesión por la vigilancia existente en el actual paisaje sociopolítico, y lo hace a través del miedo que Josef K. sufre por su autoescrutinio y juicio, y del constante "voyeurismo" presente en la novela de Kafka.

"La versión de Synaesthetic Theater de "El Proceso" de Kafka, no deja ningún ingrediente fuera del plato. Videocámaras digitales emitiendo en directo; el personaje espeluznante de un autor que se mueve sigilosamente alrededor de los límites de su creación; y una docena de sensuales números de baile, se mezclan para dar como resultado una sopa de teatro del absurdo", New York Sun, 2005.

NO RECOMENDADO PARA MENORES DE 16 AÑOS

08 espectáculos de sala

SYNAESTHETIC THEATRE IS AN EXPERIMENTAL NY ARTISTS' COLLECTIVE DEVOTED TO CREATE MULTIMEDIA THEATRE WITH A STRONG SOCIAL CONSCIENCE. IN ITS CREATION, they synthesise voice, text, movement, sound, video and visual design in a unique and harmonious "performatic" experience involving audience and performers.

The Trial of K is a live multimedia Play Noir inspired by Franz Kafka's unfinished masterpiece, "The Trial". The production blends physical theatre, dance, live streaming surveillance video, and original music with the visually intense genres of German Expressionism and classic Film Noir.

Synaesthetic Theatre reflects on this growing obsession with surveillance present in the current socio-political arena. This is carried out by focussing on Josef K's fear of self-scrutiny and the constant "voyeurism" appearing in Kafka's novel.

"The Synaesthetic Theater's version of Kafka's "Trial of K" has clearly never met a trick it didn't poach. Live-broadcasting digital video cameras, a spooky author character who slinks around the edges of his creation, and a dozen queasily sexual dance numbers all blend to make some nonsensical theater soup," New York Sun, 2005.

NOT SUITABLE FOR CHILDREN UNDER 16

Programa *The Trial of K*, Synaesthetic Theatre, III Festival de las Artes de Castilla y León.

Apéndice III: Datos de películas calificadas (*Macbeth*, Orson Welles y *El proceso*, Orson Welles) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Consulta: 18/09/2013.

Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales

Subdirección General de Fomento de la Industria Cinematográfica y Audiovisual

Películas calificadas para su explotación no cinematográfica (excluidas las calificadas X)

(1) La calificación tiene caducidad indefinida y se mantiene en tanto no haya una nueva calificación

(2) La fecha de caducidad corresponde a los derechos de distribución comercial de la película no a la caducidad de la calificación que es indefinida

Fecha de actualización: 9 de septiembre de 2013

Título Comercial	Título Original	Expediente	Distribuidora	Fecha de Calificación (1)	Fecha Caducidad (2)
PROCESO, EL	TRIAL, THE	6236	JUAN PALMERO BOIX	01/12/1981	31/07/1985
PROCESO, EL	TRIAL, THE	68541	SOGEMEDIA S.L.	11/02/2005	27/03/2026
PROCESO, EL	DER PROCES	120789	SOTELYSA,S.L.	02/05/2011	07/02/2022
PROCESO, EL	TRIAL / LE PROCES / IL PROCESSO / DER POZESS, THE	123496	REGIA FILMS 2009, S.L.	23/02/2012	

Título Comercial	Título Original	Expediente	Distribuidora	Fecha de Calificación (1)	Fecha Caducidad (2)
MACBETH	MACBETH	33317	VISUAL EDICIONES S.A.	07/09/1989	04/11/1993
MACBETH	MACBETH	54701	VIDEO MERCURY FILMS S.A.	03/10/1997	
MACBETH	MACBETH	63315	UNIVERSAL PICTURES IBERIA S.L.	04/05/2000	07/05/2007
MACBETH	MACBETH	70479	SONY PICTURES HOME ENTERTAINMENT Y CIA S.R.C.	09/05/2002	

Apéndice IV: Relación anotada de los archivos del corpus

Archivos de subtítulos y sobretítulos

CINE

***Macbeth*, Orson Welles, Video Mercury Films**

MB_VMF_PL_SRT	Archivo íntegro de subtítulos – formato .srt
MB_VMF_PL_TXT	Archivo íntegro de subtítulos – formato .txt
MB_VMF_SRT_1	Primer fragmento – formato .srt
MB_VMF_TXT_1	Primer fragmento – formato .txt
MB_VMF_SRT_2	Segundo fragmento – formato .srt
MB_VMF_TXT_2	Segundo fragmento – formato .txt
MB_VMF_SRT_3	Tercer fragmento – formato .srt
MB_VMF_TXT_3	Tercer fragmento – formato .txt

***Macbeth*, Orson Welles, Universal Pictures Iberia**

MB_UPI_PL_SRT	Archivo íntegro de subtítulos – formato .srt
---------------	--

***El proceso*, Orson Welles, Sotelysa**

PR_STL_PL_SRT	Archivo íntegro de subtítulos – formato .srt
PR_STL_PL_TXT	Archivo íntegro de subtítulos – formato .txt
PR_STL_SRT_1	Primer fragmento – formato .srt
PR_STL_TXT_1	Primer fragmento – formato .txt
PR_STL_SRT_2	Segundo fragmento – formato .srt
PR_STL_TXT_2	Segundo fragmento – formato .txt
PR_STL_SRT_3	Tercer fragmento – formato .srt
PR_STL_TXT_3	Tercer fragmento – formato .txt

***El proceso*, Orson Welles, Sogemedia**

PR_SGM_PL_SRT	Archivo íntegro de subtítulos – formato .srt
---------------	--

TEATRO

***Macbeth*, Cheek by Jowl**

MB_CBJ_PL_TXT_2	Segunda función. Archivo íntegro de subtítulos – formato .txt
MB_CBJ_TXT_1_2	Segunda función. Primer fragmento – formato .txt
MB_CBJ_TXT_2_2	Segunda función. Segundo fragmento – formato .txt
MB_CBJ_TXT_3_2	Segunda función. Tercer fragmento – formato .txt

***El proceso*, Synaesthetic Theatre**

PR_SNT_PL_TXT	Primera y única función. Archivo íntegro de subtítulos – formato .txt
PR_SNT_TXT_1	Primera y única función. Primer fragmento – formato .txt
PR_SNT_TXT_2	Primera y única función. Segundo fragmento – formato .txt
PR_SNT_TXT_3	Primera y única función. Tercer fragmento – formato .txt

Archivos de vídeo

CINE

MB_VMF_VOSE_1	<i>Macbeth</i> – primer fragmento
MB_VMF_VOSE_2	<i>Macbeth</i> – segundo fragmento
MB_VMF_VOSE_3	<i>Macbeth</i> – tercer fragmento
PR_STL_VOSE_1	<i>El proceso</i> – primer fragmento
PR_STL_VOSE_2	<i>El proceso</i> – segundo fragmento
PR_STL_VOSE_3	<i>El proceso</i> – tercer fragmento

TEATRO

MB_CBJ_1	<i>Macbeth</i> – primer fragmento – función
MB_CBJ_2	<i>Macbeth</i> – segundo fragmento – función
MB_CBJ_3	<i>Macbeth</i> – tercer fragmento – función
PR_SNT_1a	<i>El proceso</i> – primer fragmento – ensayo
PR_SNT_1b	<i>El proceso</i> – primer fragmento – función
PR_SNT_2a	<i>El proceso</i> – segundo fragmento – ensayo
PR_SNT_2b	<i>El proceso</i> – segundo fragmento – función
PR_SNT_3a	<i>El proceso</i> – tercer fragmento – ensayo
PR_SNT_3b	<i>El proceso</i> – tercer fragmento – función

Apéndice V: Relación de representaciones en España desde 1939 de *Macbeth* y *El proceso* remitida por el Centro de Documentación Teatral. Consulta: 05/12/12

Representaciones de *Macbeth*

Compañía	Citerne, La
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare
Compañía	Comédie Française
Título	<i>Macbett</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare
Compañía	British Actors Theatre Company
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare
Compañía	Vulcano Theatre Company
Título	<i>Macbeth-Director-s Cut</i>
Ficha completa	Autoría: Ferri Smith, Paul Davies
Compañía	Teatre Due de Parma Acteurs Producteurs Associés Festival de Avignon
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare
Compañía	Vittorio Gassman
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare
Compañía	Teatro de La Scala de Milan
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: Giuseppe Verdi
Compañía	Ópera de Niza
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Libro: William Shakespeare. Dirección escénica: Giancarlo del Monaco, Miguel Ortega
Compañía	Stuffed Puppet Theatre
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare
Compañía	Andante Teatro
Título	<i>Lady Macbeth tiene las manos sucias</i>
Compañía	Teatro Español
Temporada	1942
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Traducción: Nicolás González Ruiz. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Escenografía: Sigfrido Burmann. Figurines: Fernando Chausa. Música: Manuel Parada. Intérpretes: Mercedes Prendes, Vicente Soler, Amparo Reyes, Fernando M. Delgado, Julia Delgado Caro, Porfiria Sanchiz, Margarita Esteban, José Bruguera, Félix Navarro, José Franco, Alfonso Horna, Juan Pereira, Francisco Alonso, Emilio Alisedo, Carlos M. de Tejada, Juan de Ibarra, Luis Durán, Manuel Arias, Jesús López, Juan de la Torre, Miguel Ángel Horna, Rafael Gil Marcos, Concepción Campos, Lázaro Miguel, José Villasante y Julián López. Estreno: 11 de febrero de 1942 en el Teatro Español de Madrid. Reposición: 18 de junio de 1943 en el Teatro Español de Madrid. Cambios intérpretes: Ana María Noé, Alfonso Muñoz, Mario Berriatúa, José Luis Heredia, Juan Manchón, Fernando Martín, José Santoncha, Amparo Reyes, Fernando M. Delgado, Domingo Almendros, José Cuenca, Pilar Sala, Roberto Pérez Carpio y Conrado San Martín. Observaciones: Función de Gala a beneficio de obras asistenciales del Sindicato Nacional del Espectáculo. Fin de fiesta: Mariemmma y Enrique Iniesta (baile), Carmen Campos (soprano), Tordesillas (piano), Wienaniski y Antonio Medio

(bailarines) y Coro del Teatro Reina Victoria

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Teatro de la Zarzuela
1959

Recital de María Callas

Programa: 'Don Juan', de Mozart; 'Macbeth', de Verdi; 'Semiramis', de Rossini; 'La Gioconda', de Ponchielli y 'El pirata', de Bellini. Programa para la orquesta: obertura de 'Oberón', y sinfonías de 'La italiana en Argel' y 'La fuerza del destino', de Verdi. Dirección musical: Nicola Resciquio. Orquesta Sinfónica de Madrid. Intérprete: María Callas. Estreno: 2 de mayo de 1959

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Teatro Popular de Barcelona
1964

Macbeth Noche de reyes No es cordero... que es cordera Julio César

Espectáculo compuesto por fragmentos de las obras: 'Macbeth', 'Noche de reyes', 'No es cordero... que es cordera' y 'Julio César'. Autoría: William Shakespeare. Versión de 'Noche de Reyes': León Felipe. Adaptación al catalán de 'Julio César': José María Sagarra. Dirección: Esteban Polls. Escenografía: Juan Gustavo Wennberg. Intérpretes: Alejandro Ulloa, Mary Carmen Martí-Gray, Conchita Bardem, Sergio Doré, Carlos Lucena, Mario Bustos, Luis Tarrau, Jorge Serrat, Ana María Barbany, José Martín, Josefina Güell, María Dolores Díaz, Natalia Ardévol, Enrique Navas, Felipe Balló, Juan Monfort y Francisco Celma. Estreno: 28 de diciembre de 1964 en el Palacio de las Naciones de la Feria Internacional de Montjuich. Observaciones: Festival conmemorativo del IV Centenario de Shakespeare

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Compañía Nacional Ángel Guimerá de Barcelona
1973

Macbeth

Autoría: Eugène Ionesco. Versión: Francisco Nieva. Dirección: José María Morera. Escenografía: Francisco Nieva. Figurines: Elisa Ruiz. Música: A. Parera Fons. Iluminación: F. Fontanals. Intérpretes: Gemma Cuervo, Montserrat Carulla, Maruja García Alonso, Montserrat García Sagués, Antonio Ferrandis, Enrique Guitart, Guillermo Marín, Joaquín Molina, Carlos Velat, Luis Torner, Manuel Andrés, Adriá Gual, Pedro Gil, José Luis Alexandre, Adolfo Bras, Manolo E. Fabón, Eugenio Navarro, José Ballester, José Díez, José María Santos, Ricardo Pal, Víctor Gabirondo, José Caride, Julián Argudo, Enrique Casatmijana, José María Domenech, Pedro Vidal, Francisco Balcells y Emilia González. Estreno: 5 de octubre de 1973 en el Teatro María Guerrero de Madrid

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Grupo Teatro Circo
1975

Macbeth

Autoría: William Shakespeare. Versión: Manuel Lourenzo. Intérpretes: Carmela Correa y Agustín Vega. Estreno: octubre de 1975 en el Teatro Alfil, dentro del Festival de Teatro Independiente

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Teatro Español
1980

Macbeth

Autoría: William Shakespeare. Traducción: Manuel Ángel Conejero. Dirección: Miguel Narros. Escenografía: Andrea D'Odorico. Figurines: Pep Masagué. Música: Tomás Marco. Espacio fonético-sonoro: Esperanza Abad. Intérpretes: Joaquín Hinojosa, Berta Riaza, Alejandro Ulloa, Juan Meseguer, Paco Olmo, Damián Velasco, Jorge de Juan, Pep Munné, José Camacho, Ricardo Tundidor, Ángel de Andrés, Antón de Santiago, César Barona, Dionisio Salamanca, Isabel García Lorca, Juan Manuel Sánchez, Muntsa Alcañiz, José Carlos Espinosa, Juan Manuel Valverde, Pepita Martín, Juan Matute, Pedro Miguel Martínez, Juan Manuel Sánchez, Julián Navarro, Javier Sandoval, Alfredo Cembreros, María Saura, Elvira Guerr, Pilar Simón, Carmen Cabrera, Carmen Lucas y Leonora Pardo. Estreno: 28 de octubre de 1980 en el Teatro Español de Madrid

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Teatro de la Zarzuela
1980

Macbeth

Libro: Francesco María Piave. Música: Giuseppe Verdi. Dirección escénica: Charles Hamilton. Dirección musical: S. Turchak. Escenografía: Tim Reed. Dirección del coro: José Perera. Profesores de la Orquesta de R.T.V.E. Coro titular. Intérpretes: Guillermo Sarabia, Olivia Stapp, Pedro Lavirgen, Mario Rinaudo, Pedro Gilabert, Evelia Marcote, Francisco Plaza, José Miguel Sola, Julio Incera y José Moreno. Estreno: 18 de abril de

1980. Observaciones: XVII Festival de la Opera de Madrid

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Grupo Tábano
1980
Un tal Macbeth

A partir del texto de William Shakespeare con dramaturgia del Grupo Tábano. Dirección: Guillermo Heras, Carla Matteini. Espacio escénico: Ricardo Turégano. Intérpretes: Ángel de Andrés López, Luis Brión, José Gutiérrez, Valentín Gascón, Carlos Kamipwsky, Ángel Martínez, José Nadar, Teresa Pardo, Juan Perucho y Poka. Estreno: 22 de febrero de 1980 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Pupa Teatro, La
1985
Macbeth

Autoría: William Shakespeare. Dirección escénica: José M. Roca. Escenografía: José M. Roca. Intérpretes: Gema López, José M. Roca, Rafael Vallecillo. Estreno: 18 de diciembre de 1985

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Teatro de la Zarzuela
1985
Macbeth

Libro: Francesco Maria Piave. Música: Giuseppe Verdi. Dirección escénica: José Carlos Plaza. Dirección musical: Edmond Colomer. Escenografía: Julio Galán. Figurines: Pedro Moreno. Iluminación: José Luis Rodríguez. Dirección del coro: José Perera. Orquesta Sinfónica de Madrid 'Orquesta Arbós'. Coro titular. Intérpretes: Silvano Carroli, Nicola Ghiuselev, Ghena Dimitrova o Adelaida Negri, Luis Lima, José Ruiz, María Uriz, José Luis Sánchez, Efrain Botta, José Moreno, José Velasco, Fernando Martínez, Santiago González y David Gómez. Estreno: 6 de marzo de 1985. Observaciones: XXII Festival de la Ópera de Madrid

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Footsbarn Travelling Theatre
1987
Macbeth
Autoría: William Shakespeare

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Teatro del Viaje
1988
Lady Macbeth

Dirección escénica: Paco Aguinaga. Intérpretes: F.M. Poika, Salvador Martínez, Teresa Pardo. Estreno: 17-05-1988 en Teatro Romea de Murcia (Murcia)

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Teatrejove
1990
Macbeth

Autoría: William Shakespeare. Dirección: Edward Wilson. Escenografía: Brian Lee. Intérpretes: Pedro Bea, Begoña Sánchez, Julián G. Rodríguez, Ernesto Pastor, Luis Raga, Benjamín Figueres, Chema Cardeña, José M. Blanque, Ramón Vizcaíno, Luis Hidalgo, Jorge Picó, Miguel Alamar, Carles Montollu, Rosa C. García, Pilar Monferrer, Luisa Vida y Pepe Baynat. Estreno: 8 de marzo de 1990 en la Sala Rialto de Valencia

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Schiller Theater Werksatt
1992
Macbeth

Autoría: William Shakespeare con textos adicionales de Thomas Brasch. Dirección: Katharina Thalbach. Traducción: Dorothea Tieck. Música: George Kranz. Escenografía y vestuario: Ezio Toffolutti. Iluminación: Josef Hewel. Intérpretes: Guntbert Warns, Horst Stenzel, Markus Völlenkle, Heinz Werner Kraehkamp, Tobias Beyer, Walter Pfeil, Maria Hartmann, Wenka von Mikulicz-Radecki, Peter Lohmeyer, Nadja Reichardt, Katharina Thalbach, Christoph Hofmann y Adisat Semenitsch. Fecha de estreno: Estreno mundial en 1987. Estreno en España: 27 de junio de 1992 en el Teatre Poliorama de Barcelona, dentro del Festival Olímpic de les Arts

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Garufa
1993
Vísperas

Basado en 'Macbeth' y 'Otelo', de William Shakespeare. Adaptación: Aníbal Lozano. Dirección: José Antonio Sayagués. Selección musical: Aníbal Lozano. Intérpretes:

Carlota Hofmann y José Antonio Sayagués. Estreno: 26 de mayo de 1993 en el Cuartel de Ingenieros General Arroquia de Salamanca

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera
1993
Macbeth
Libro: Francesco Maria Piave a partir de la obra homónima de William Shakespeare. Música: Giuseppe Verdi. Dirección escénica: Etelvino Vázquez. Dirección musical: Elena Herrera. Cantantes: Eduard Tumagian, María Abajan, Stefano Palatchi, Ignacio Encinas, Carlos de Maqua y Begoña García. Orquesta Sinfónica de Matanzas (Cuba). Coro de la AAAO. Estreno: 13 de octubre de 1993 en el Teatro Campoamor de Oviedo (Asturias)

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Produccions Teatrais do Sur (Ningures-Tanxarina-Morcego)
1994
Macbett
Versión de Eugéne Ionesco sobre la tragedia de William Shakespeare. Dirección: Julio Cardoso. Intérpretes: Celso Parada, Casilda García, Eduardo R. Cunha, Salvador del Río y Celso Bugallo. Estreno: 4 de marzo de 1994 en el Cine Galaxia de Cangas (Pontevedra)

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Machina Teatro, La
1994
Sangre de Macbeth, La
Autoría: William Shakespeare. Versión, dramaturgia y dirección: Francisco Valcarce. Escenografía e iluminación: José María Helguera López. Vestuario: Adolfo Fernández-Punsola. Música: Juan Mier Caraves. Intérpretes: Jerónimo Arenal Pretto, Pilar González Zarzuelo, Alberto Iglesias González, Santiago López González, Javier López Martínez, Luis Oyarbide Blanco y María Vidal García. Estreno: 11 de marzo de 1994 en el Palacio de Festivales de Santander (Cantabria). Compañía concertada con el Aula de Teatro de la Universidad de Cantabria. Espectáculo con la colaboración de la Obra Social y Cultural de Caja Cantabria y el Palacio de Festivales de Santander

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera (ABAO)
1994
Macbeth
Libro: Francesco Maria Piave. Música: Giuseppe Verdi. Dirección escénica, vestuario y escenografía: Giampaolo Zennaro. Dirección musical: Antonello Allemandi. Dirección del coro: Boris Dujin. Cantantes: Paolo Gavaneli, Riccardo Ferrari, Mara Zampieri, Nelibel Martínez, Sergio Larin, José Javier Nicolás y Pablo Pascua. Coro de Ópera de Bilbao y Orquesta Sinfónica de Euskadi. Estreno: 21 de octubre de 1994 en el Coliseo Albia de Bilbao

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Teatro do Noroeste
1994
Macbeth
Autoría: William Shakespeare. Versión: Fernando Pérez-Barreiro Nolla. Dirección e iluminación: Eduardo Alonso. Escenografía y vestuario: Paco Conesa. Música: Emilio Cao. Intérpretes: Xosé Vilarelle, Belén Constenla, Imma Antonio, Ernesto Chao, Raúl Varo, Diego Varela, Xavier Estévez y Luma Gómez. Estreno: 27 de julio de 1994 en el Auditorio do Castelo de Ribadavia (Orense), dentro del Festival Internacional de Teatro

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Yacer Teatro
1994
Sangre iluminada de amarillo. Tras Macbeth
Autoría: José Ramón Fernández, Ángel Soto, Rafael Lassaletta y Pablo Calvo. Fragmentos de textos de William Shakespeare y Dimitri Shostakovich. Dirección y dramaturgia e iluminación: Pablo Calvo. Escenografía: Pedro Morales. Música: Fragmentos de la ópera 'Lady Macbeth', de Dimitri Shostakovich. Intérpretes: Esperanza Elipe, Carmen Menager, Ángel Solo y Pablo Calvo y las voces de Pedro Delgado y José Ramón de la Morena. Estreno: 21 de noviembre de 1994 en el Centro Cultural Galileo de Madrid

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Zampanó Teatro. Compañía Estable de Repertorio de Teatro Clásico
1994
Macbeth
Autoría: William Shakespeare. Versión: Amaya Curieses. Dirección, escenografía y vestuario: Arnold Taraborrelli. Intérpretes: Jesús Noguero, Pedro Martínez, José Maya,

	Amaya Curieses, entre otros. Estreno: 25 de noviembre de 1994 en el Teatro Romea de Murcia
Compañía	Teatre Principal de Palma
Temporada	1995
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Libro: Francesco Maria Piave. Música: Giuseppe Verdi. Dirección escénica: Serafín Guiscafré. Dirección musical: Romano Gandolfi. Dirección del coro: Francesc Bonnín. Escenografía: Miguel Massip. Vestuario: Ramon Cavaller. Cantantes: Joan Pons, Sylvia Corbacho, Sergio Fontana, Ernesto Grisales, Pedro Fuentes, Sandra Galiano y Pere Deyà. Orquesta Sinfónica de Baleares. Coro del Teatre Principal de Palma. Estreno: 9 de mayo de 1995 en el Teatre Principal de Palma de Mallorca
Compañía	Artenbrut
Temporada	1996
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Traducción: Josep Maria de Sagarra. Dirección: Tamzin Townsend. Escenografía: Eduard Bucar. Música: Lluís Carmona. Coreografía: Carles Salas. Iluminación: Ignasi Morros. Intérpretes: Pep Tosar, Mercè Lleixà, Lluís Marco, Quim Lecina, Carles Martínez, Xavi Ripoll, Santi Ricart, Albert Pérez, Pere Font, Anna Güell, Montse Esteve, Mireia Chalamanch, Marc Puig y Quim Dalmau. Estreno: 27 de junio de 1996 en el Pati Manning de la Casa de la Caritat de Barcelona, dentro del Festival d'Estiu de Barcelona Grec'96
Compañía	Festival de Ópera de las Palmas
Temporada	1996
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Libro: Francesco María Piave sobre la obra de William Shakespeare. Música: Giuseppe Verdi. Dirección escénica: Giuseppe Giuliano. Dirección musical: Lukas Karitinos. Dirección del coro: Fausto Regis. Escenografía: Scandela. Vestuario: Cornejo. Cantantes: Alain Fondary, Miguel A. Zapater, Francesca Patane, Carmen Montoya, Aquiles Machado, Emilio Sánchez, Jonathan Barreto, Eduardo Carrasco, Elu Arroyo, Guillermo Jiménez, Alicia García y Puri Calcines. Coro del Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria. Orquesta filarmónica de Gran Canaria. Estreno: 23 de abril de 1996, dentro del Festival de Ópera de Las Palmas
Compañía	Creación franco-cubana
Temporada	1996
Título	<i>Macbeth, el (un cuento de ritmos y luces)</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Dirección escénica: Claudine Hunault
Compañía	Gran Teatre del Liceu
Temporada	1997
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Libro: Francesco Maria Piave. Música: Giuseppe Verdi. Dirección musical: Paolo Carignani. Dirección del Coro: Andrés Máspero. Cantantes: Renato Bruson, Dolora Zajick, Stefano Palatchi, María Uriz, José Azócar, Santiago Calderón, Manuel Garrido, Vicenç Esteve, María Àngels Sarroca y Gloria Lorente. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceo. Estreno: 27 de febrero de 1997 en el Palau de la Música Catalana de Barcelona
Compañía	Tramoya Teatro
Temporada	1997
Título	<i>Hermano bastardo de Macbeth, El</i>
Ficha completa	Autoría: Eladio de Pablo. Dirección: Javier el Moreno. Escenografía: María José Solís. Iluminación: Benigno García. Intérpretes: Ablana Rourke, J. J. de Pedro, Eladio de Pablo, Mónica Álvarez, Lucas Trapaza, Remedios Fernández y Xosé A. Colunga. Estreno: 11 de abril de 1997 en el Teatro Jovellanos de Gijón (Asturias)
Compañía	Teatre del Bon Temps
Temporada	1997
Título	<i>Macbeth o Macbetto</i>
Ficha completa	Autoría: Michael Kearns. Dirección: Xavier Albertí. Intérpretes: Chantal Aimée, Xavier Albertí, Pere Box y Arnau Vilardebó. Estreno: 14 de junio de 1997 en Sala Escorxadors de Sitges (Barcelona), dentro del Festival Sitges Teatre Internacional
Compañía	Acteon

Temporada	1997
Título	<i>Macbeth, sempre</i>
Ficha completa	Libro: Claudio Zulian a partir del texto de William Shakespeare. Escenografía: Toni Rueda. Cantantes: Eleonora Marino y Andrea de Luca. Estreno: 14 de noviembre de 1997 en la Sala Beckett de Barcelona, dentro del Festival d'Opera de Butxaca. Espectáculo coproducido con la Sala Beckett
Compañía	Teatro de la Esquirla
Temporada	1998
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Adaptación y dramaturgia: Vicente León. Dirección: Vicente León. Escenografía e iluminación: Mikel Corral y Javier Laorden. Vestuario: Milagros González. Intérpretes: Ángeles Espinosa, Encarna Breis, Margot Lago, Javier Noguciras, Juanjo Reiz y Carlos Martínez. Estreno: 18 de febrero de 1998 en el Teatro Pradillo de Madrid
Compañía	Teatro del Temple
Temporada	1998
Título	<i>Macbeth (y Lady Macbeth)</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Dramaturgia: Alfonso Plou y Carlos Martín. Dirección: Carlos Martín. Intérpretes: Carlos Martín, Amor Pérez, Pilar Gascón, Pilar Molinero, Santiago Meléndez y Félix Martín. Estreno: 27 de febrero de 1998 en el Teatro Miguel Fleta de Utebo (Zaragoza)
Compañía	Micomicón Teatro Meridional Cachivache
Temporada	1998
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Traducción y adaptación: Julio Salvatierra. Dirección y escenografía: Laila Ripoll y Miguel Seabra. Vestuario: Elisa Sanz. Intérpretes: Felipe Duarte, Álvaro Lavín, Mariano Llorente, Inma Nieto, Óscar Sánchez, José Luis Patiño y Manuela Pedroso. Estreno: 31 de octubre de 1998 en el Coliseo Carlos III de San Lorenzo de El Escorial (Madrid)
Compañía	Compañía Rodamón
Temporada	1999
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Dirección: Montse Sala. Estreno: 24 de enero de 1999 en la Sala Crespi de Terrassa (Barcelona), dentro del Concurs de Teatre Premi Ciutat de Terrassa
Compañía	Ghetto
Temporada	1999
Título	<i>Macbeth. Sonora Tanhaüser</i>
Ficha completa	Autoría: Félix Fradejas. Dirección: Félix Fradejas
Compañía	Uvegá Teatro
Temporada	1999
Título	<i>Un home que se parecía a Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: Vicente Montoto. Dirección: Vicente Montoto. Intérpretes: Vicente de Souza y Vicente Montoto. Estreno: 25 de marzo de 1999 en la Caixa Galicia de Santiago de Compostela (A Coruña), dentro de la Feira do Teatro de Galicia
Compañía	Avance Producciones Teatrales
Temporada	1999
Título	<i>Shakespeare a pedazos</i>
Ficha completa	Basado en textos de 'Macbeth', 'Hamlet' y 'Ricardo III' de William Shakespeare. Dramaturgia: Jorge Muñoz y Blanca Portillo. Dirección: Jorge Muñoz y Blanca Portillo. Música: Pablo Navarro. Coreografía: Elena de Apraiz. Iluminación: Felipe Ramos. Intérpretes: María Casal, Vicente Aguado, Jorge Muñoz, Gábor Martín, Rosa Rocha, Germán González y Manuel Ramos. Estreno: 9 de abril de 1999 en la Sala Ensayo 100 de Madrid
Compañía	Dante y Takarabia
Temporada	1999
Título	<i>Macbeth, imágenes</i>
Ficha completa	Autoría: Rodrigo García. Versión y dirección: Adolfo Simón. Escenografía: Carlos Alberto Abad. Vestuario: Roberto Martínez. Iluminación: Rocío Osuna. Intérpretes: Vicent

Gavara, Inés Morales, Rosa Briones, Javier P. Acebrón, Tino Antelo, Marina Aznar, Rafael Kidel, Javier Laorden, Itziar Ortega, Rocío Osuna, Khris Otero y David Sánchez.
Estreno: 22 de abril de 1999 en el Teatro Mirador de Madrid

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Sa Nau
1999
Mundo y Macbeth en un bazar de clásicos, El
Textos de 'El gran teatro del mundo' y 'La vida es sueño' de Pedro Calderón de la Barca.
Dirección: Adolfo Diez y Miguel Ramón. Coreografía: Marga Llobera. Intérpretes: Mateu Fiol, Aina Cortes, Idla Muñoz, Noelia Barceló, Armando de Sire, Miguel Ferrer, Raúl García, Mari Carmen Madrid y Jessica López. Estreno: 24 de septiembre de 1999 en el Centro de Arte Sa Nau de Mallorca (Illes Balears)

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Teatro Real
2000
Lady Macbeth de Mtsensk
Libro: Alexander Preys y Dmitri Shostakovich. Música: Dmitri Shostakovich. Dirección escénica: Sergio Renán. Dirección musical: Mstislav Rostropovich. Escenografía e iluminación: Tito Egurza. Vestuario: Renata Schussheim. Coreografía: Leda Lojodice. Cantantes: Valery Gilmannov, Andrey Antonov, Ludovit Ludha, Alexandre Krawetz, Svetlana Dobroravova, Svetlana Savina, Elmira Veda, Christopher Ventris, Badri Maisuradze, Olga Pchelintseva, Liudmila Kasjanenko, Julian Rodescu, Fyodor Kuznetsov, Farit Khussainov, Giancarlo Boldrini, Nikita Storojev, Liudmila Kasjanenko, Elena Cassian, Irina Gelakhova, Svilen Raytchev, Svilen Raytchev, Michail Romanovsky, Teodor Hristov. Iliev Stoin, Dinev Krassimir y Alenxander Pankov. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro Nacional Búlgaro 'Svetoslav Obretenov'. Estreno: 25 de enero de 2000 en el Teatro Real de Madrid. Producción de Starsound Productions Limited para el Teatro Real, en colaboración con el Teatro San Carlo de Nápoles

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Palacio de Festivales de Cantabria
2000
Macbeth
Libro: Francesco Maria Piave a partir de la obra homónima de William Shakespeare. Música: Giuseppe Verdi. Dirección escénica: Gian-Carlo Del Monaco. Dirección musical: Miguel Ortega. Escenografía y vestuario: Michael Scott. Iluminación: Manfred Voss. Cantantes: Antonio Salvadori, Francesca Patané, Simón Estés, Guillermo Orozco, Ismael Jordi, Julia Arellano, Miguel López Galindo, Ramón López Cea, Joaquín Revilla San Juan, Francisco Rodríguez Liaño, Nieves Gómez Carreras y Steven Carrejo García. Orquesta Sinfónica de Oviedo. Coro Titular de la V Temporada Lírica del Palacio de Festivales de Cantabria. Estreno: 26 de octubre de 2000 en el Palacio de Festivales de Cantabria, Santander (Cantabria)

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Teatrofías
2000
¡Macbeth!
Autoría: William Shakespeare. Dirección: Jorge Ojeda Gómez. Escenografía e iluminación: Germán León Fernández. Vestuario: Inmaculada Muñoz y Carmen Capitán. Sonido: José Mª Muñoz Arteaga. Intérpretes: Myriam Motilla, José Antonio Fernández, Paco González, Beatriz Blanco, Beatriz García, Raúl Domínguez, Lourdes Rendón, Gonzalo Rodríguez, Isabel Calleja, Francisco Javier Machado, Daniel Doménech Paramio, Mariló Alonso Jura, Joaquín Zayas, Rosario Cáceres, Andrés Vallengano y Mª del Mar Pascual Larios. Estreno: 30 de marzo de 2000 en la Escuela Informática y Estadística de Sevilla

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Volcano Theatre Company
2000
Macbeth (Director's Cut)
Autoría: William Shakespeare. Dirección escénica: Nigel Charnock

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Nou 69
2001
Macbeth
Autoría: William Shakespeare. Dirección: Pep Tines. Intérpretes: Josep M. Pradell, Maria Soler, Adolf Jurado, Jordi Torres y Kiku Vidal, entre otros. Estreno: 4 de mayo de 2001 en el Teatre Cirvianum de Torelló (Barcelona)

Compañía

Jesusa Rodriguez

Temporada	2001
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Dirección escénica: Jesusa Rodríguez
Compañía	Teatre Romea
Temporada	2002
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Traducción: Calixto Bieito y Josep Galindo. Dramaturgia y dirección: Calixto Bieito. Escenografía: Alfons Flores a partir de la escenografía de Bárbara Ehnes. Vestuario: Mercè Paloma. Iluminación: Xavi Clot. Intérpretes: Santi Pons, David Bauzó, Daniel Klamburg, Mingo Ràfols, Roser Camí, Miquel Gelabert, Nacho Fresneda, Elisenda Bautista, Óscar Foronda, Boris Ruiz, Carles Canut, Chantal Aimée, Nicolau Bassó, Manel Leal, Oriol Vilajosana, Rose Vilajosana, Ferran Vilajosana y Núria Leal. Estreno: 25 de febrero de 2002 en el Teatre Romea de Barcelona. Con la colaboración del Festival de Salzburg 2001 y la Münchner Kammerspiele
Compañía	Iguana Teatre
Temporada	2002
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Adaptación: Pere Fullana. Dirección: Pere Fullana. Escenografía: Jordi Banal. Vestuario: Antonia Fuster. Iluminación: Miquel Fullana. Intérpretes: Miquel Ruiz, Jaume Seguí, Josep Aznar, Miquel Torrens y Carles Molinet. Estreno: 10 de octubre de 2002 en el Teatre del Mar de Palma de Mallorca (Illes Balears)
Compañía	Gran Teatre del Liceu Monnaie de Bruselas, La
Temporada	2002
Título	<i>Lady Macbeth de Mtsensk</i>
Ficha completa	Libro y música: Dmitri Shostakovich. Dirección escénica: Stein Winge. Dirección musical: Alexander Anissimov. Escenografía: Benoit Dugardyn. Vestuario: Jorge Jara. Iluminación: Davy Cunningham. Cantantes: Nadine Secunde, Christopher Ventris, Francisco Vas, Anatoli Kotcherga, Máxim Mijailov, Ievguen Nesterenko. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana
Compañía	Théâtre de La Licorne
Temporada	2002
Título	<i>Macbétes, les nuits tragiques Macbétes, las noches trágicas</i>
Ficha completa	Autoría: Arthur Lefebvre a partir de la obra de Shakespeare. Dirección: Claire Dancoisne. Vestuario: Catherine Lefebvre. Música: Pierre Vasseur. Intérpretes: Thomas Dubois y Natalie Cornille. Insectos: Patrick Smith. Estreno en España: 11 de enero de 2002 en el Teatro Central de Sevilla
Compañía	Cafiolos, Los
Temporada	2003
Título	<i>F51.4 Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: Gabriel Molina, a partir de 'Macbeth' de William Shakespeare. Adaptación, dirección, escenografía, iluminación y sonido: Gabriel Molina. Asesoría en diseño de vestuario: Kenza Bennani y Marcelo Galván. Diseño de objetos: Diego Mordkowitz. Talla en madera: Montserrat Mazarro. Intérpretes: Agustín Tomás Soria, Lucrecia Lomónaco, Marcelo Galván, Alicia Gómez, Íñigo de la Iglesia, Julián Santamaría, Jordi Aguilar, Victoria Lozano Vilardell, Viviana Figueroa, Charo Gallego y Jorge Eulogio Mazarro. Estreno: 3 de septiembre de 2003 en la Sala Triángulo de Madrid
Compañía	Ernesto Calvo Producciones
Temporada	2003
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Versión: Ricardo Vicente y Ernesto Calvo. Dirección y escenografía: Ernesto Calvo. Vestuario: Mario P. Tapanes. Iluminación: Germán G. de Blas. Intérpretes: Ricardo Vicente, Blanca Herrera, Levi Cabezas, Jaime Rodríguez y Roberto Pérez
Compañía	Teatro Comunale de Módena
Temporada	2003
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: Giuseppe Verdi. Dirección: Giancarlo Cobelli. Escenografía y vestuario: Carlo Diappi. Música: Giuseppe Verdi. Dirección musical: Daniel Lipton. Dirección del coro: Valentino Metti. Cantantes: Carlos Álvarez, Violeta Urmana, Giacomo Prestia, Alfredo

Nigro, José Sempere, Sergio Fontana y Carmen Serrano. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Coro de la A.A. del Teatro de la Maestranza. Estreno en España: 21 de febrero de 2003 en el Teatro de la Maestranza de Sevilla

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

República Teatro, La
2003
Cuando las mujeres asaltaron los cielos
Basado en la obra 'Macbeth', de William Shakespeare. Dirección: Nacho Cabrera

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Nave de los Locos, La
2003
Macbeth
A partir de la obra de Shakespeare. Dramaturgia y algunos textos: Teresa Gil. Dirección: Mateo Feijoó. Intérpretes: Prado Pinilla, Lidia Rodríguez, Mariví Hinojosa, Teresa Gil y Gabriela Villalba. Música en vivo: Óscar Villegas. Estreno: 24 de abril de 2003 en La Nave de los Locos de Madrid

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Gran Teatre del Liceu
2004
Macbeth
Libro: Francesco Piave a partir de la obra homónima de William Shakespeare. Dirección musical: Bruno Campanella. Música: Giuseppe Verdi. Cantantes: Carles Álvarez, Joan Pons, María Guleghine y Carolyn Sebron. Espectáculo coproducido con el Opera National de París y Coven Garden de Londres

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Teatro del Olivar
2004
Macbeth
Autoría: William Shakespeare. Versión: María Ruiz y Ronald Brouwer. Dirección: María Ruiz. Escenografía: Manuel Zuriaga y Josep Simon. Vestuario: Pepe Rubio. Música: Fernando Velázquez. Iluminación: Felipe Ramos. Intérpretes: Eusebio Poncela, Clara Sanchis, Fernando Conde, Modesto Fernández, María José Moreno, Fernando Mikelajauregui, Richard Menderson y Julián Ortega. Estreno: 21 de julio de 2004 en el Claustro de los Dominicos en el Festival de Almagro (Ciudad Real)

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Teatro Real ABAO
2004
Macbeth
Libro: Francesco Maria Piave a partir de la obra de William Shakespeare. Música: Giuseppe Verdi. Dirección escénica, escenografía y vestuario: Gerardo Vera. Dirección musical: Jesús López Cobos. Dirección de coro: Antonio Fauró. Coreografía: Carmen Werner. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Cantantes: Carlos Álvarez, Vassily Gerello, Paoletta Marrocu, Tatiana Serjan, Carlo Colombara, María José Suárez, Aquiles Machado, Guillermo Orozco, Josep Ribot. Orquesta y Coro Sinfónico de Madrid, titulares del Teatro Real. Estreno: 2 de noviembre de 2004 en el Teatro Real de Madrid

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Pausa, Teatro
2005
Yo no quiero ser Macbeth
Autoría: Javier Villanueva. Dirección: Antonio Joven. Intérpretes: Pablo Díaz, Yasmina Álvarez, David Villa y Aida Castañón

Compañía
Temporada
Título
Ficha completa

Meno Fortas
2005
Macbeth
Autoría: William Shakespeare. Traducción al lituano: Aleksas Churginas. Escenografía: Marius Nekrosius. Vestuario: Nadezda Gultiajeva. Música: Faustas Latenas. Iluminación: Audrius Jankauskas. Intérpretes: Kostas Smoriginas, Dalia Storyk-Zykuviene, Viktorija Kuodyte, Gabrielia Kuodyte, Margarita Ziemelyte, Vidas Petkevicius, Ramunas Rudokas, Dainius Gavenonis, Kestutis Jakstas, Tomas Kizelis y Tomas Tamosaitis. Estreno en España: 15 de octubre de 2005 en el Teatro María Guerrero de Madrid, dentro del Festival de Otoño. Espectáculo coproducido con Aldo Miguel Grompone, Fondazione Orestitiadi di Gibellina y Festival sul Novecento di Palermo

Compañía
Temporada
Título

Teatro del Rastro
2005
Macbeth

Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Dirección: Juan José Villanueva. Intérpretes: Juan Alberto de Burgos, Pilar Crespo, Patricia Márquez y Carmen Zámpalo
Compañía	Escola Superior d'Art Dramàtic València (ESAD)
Temporada	2006
Título	<i>Macbeth, imágenes</i>
Ficha completa	Autoría: Rodrigo García. Dramaturgia y dirección: Cruz Hernández. Dirección interpretación gestual: Andrés Moreno. Dirección trabajo vocal: Hortensia Lozano. Escenografía: Assab Kassab. Vestuario: Carlos Marco. Música: Juan Carlos y Carlos Espí. Coreografía tango: Amparo Zamora. Iluminación: Víctor Antón. Intérpretes: Manuel Minaya, Rut Quiles, Elisa Villalba, Mar Mandli, Elena Esparcia, Alexia Suárez, Sonia Alcaraz, Diego Villena, José Olmos y Mercedes Marín
Compañía	Teatro del Norte
Temporada	2006
Título	<i>Sangre de Macbeth, La</i>
Ficha completa	A partir de la obra de William Shakespeare. Dramaturgia: Moisés González. Dirección: Etelvino Vázquez. Escenografía: Carlos Lorenzo. Vestuario: Manuela Caso. Música: Alberto Rionda. Iluminación: Rubén Álvarez. Intérprete: Javier Expósito
Compañía	Sarabela
Temporada	2006
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Versión: José Ramón Fernández. Traducción al gallego: Nati Borrajo. Dirección: Helena Pimenta. Escenografía y vestuario: José Tomé. Iluminación: La Faust und Volk. Sonido: Íñigo Lacasa y Jorge Muñoz. Intérpretes: Fernando Dacosta, Elena Seijo, Tito Asorey, Fina Calleja, Suso Díaz, Sabela Gago, Xosé A. Porto 'Josito', Nati Borrajo y David Varela. Estreno: 19 de julio de 2006 en el Teatro Principal de Ourense.
Compañía	Histrión Teatro
Temporada	2007
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Dirección escénica: Juan Dolores Caballero. Música: Bruno Axel, Inmaculada Almendral, Sandro Almendral, Sara Rosique. Escenografía: Juan Dolores Caballero. Vestuario: Mai Canto. Iluminación: Juan Felipe Agustín. Intérpretes: César Guerra, Constantino Renedo, Enrique Torres, Gema Matarranz, Manuel Salas, Paco Inestrosa, Pepe Penela. Estreno: 25 de agosto de 2007 en el Teatro Nuevo de Ciudad Rodrigo (Salamanca)
Compañía	Bizkaiko Antzerki Ikastegia (BAI)
Temporada	2007
Título	<i>Objetivo Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: Fer Montoya. Dirección escénica: Fer Montoya. Música: Antton Calleja, Aranzazu Calleja, Rita Lee. Intérpretes: Alazne Díez, Amara Mosteiro, Ana Girona, Cristina Ortiz, Elena Sáenz, Endika Rubio, Giovanna Torres, Iratxe Maiz, Isaac Aguariste, Jonathan Ces, Julen Lázaro, Marta de la Iglesia, Nagore del Barrio, Naiara González, Noelia Gómez, Rosa Yunqueira, Saray Álvarez, Silvia Tobar, urko Olazabal
Compañía	Ópera 2001
Temporada	2007
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Libro: Francesco Maria Piave basado en el drama de William Shakespeare. Música: Giuseppe Verdi. Dirección escénica: Alfredo Troisi. Dirección musical: Giorgio Notov y Diego Croveti. Dirección artística: Marie Ange Lainz. Coreografía: Ballet Alicia Herrero. Intérpretes-cantantes: Elena Baramova, Louise Hudson, Cristina Martufi, Javier Galán, Enrico Marrucci, Giancarlo Tosi, Enrique Ferrer, Giorgio Trucco y Peter Ivanov. Orquesta Filarmónica de Plevén. Solistas y Coros de Ópera 2001
Compañía	Teatr Biuro Podrózy
Temporada	2008
Título	<i>Macbeth, quién es ese hombre ensangrentado</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Dramaturgia: Pawel Szkotak. Dirección: Pawel Szkotak. Escenografía: Iza Kolka. Música: Wiki Nowikow. Estreno en España: 29 de mayo de 2008 en Valladolid.
Compañía	Teatro Español

Temporada	2008
Título	<i>Macbeth Lady Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Traducción: Esteve Miralles. Adaptación: Esteve Miralles y Carles Alfaro. Escenografía: José Novoa y Carles Alfaro. Vestuario: María Araujo. Iluminación: Pedro Yagüe y Carles Alfaro. Sonido: Roc Mateu. Intérpretes: Francesc Orella, Adriana Ozores, Víctor Valverde, Vicenta Ndongo, Carlos Heredia, Andrés Herrera, Jorge Suquet, David de Gea, Alfonso Bayard, Máximo Esteban, Luis Garbayo, Iván Gisbert y Xavi Montesinos. Estreno: 3 de junio de 2008 en las Naves del Español (Madrid)
Compañía	Aula Municipal de Teatre de Lleida
Temporada	2008
Título	<i>Macbeth, un efecte teatral, o no</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Dirección escénica: Mireia Teixidó. Intérpretes: Anaï Vilaginés, Dídac Navas, Gemma Masip, Iona Balcells, Irene Pedrico, Janina Ballesté, Joan Ros, José Luis Olea, Judith Vilella, Laura Fernández, Laura Roemu, Llubí Casas, Marc Nájera, Paula Donato. Estreno: 5 de junio de 2008 en el la Sala 1 del Teatre Municipal de l'Escorxador de Lleida
Compañía	Teatro Crónico
Temporada	2008
Título	<i>Loca historia de Macbeth, La</i>
Ficha completa	Autoría: Javier Centeno, Paco Yuste. Dirección escénica: Paco Yuste. Música: Paco Yuste. Escenografía: Paco Yuste. Vestuario: Almudena Ruiz, Carmen Gallardo. Iluminación: Jiménez Aguilar. Sonido: Paco Yuste. Intérpretes: Carmen Gallardo, Chema Álvarez, Manuel Portillo, Manuel Rodríguez
Compañía	Théâtre des Chimères
Temporada	2009
Título	<i>Enfants d'Arcadie, Les</i>
Ficha completa	A partir de 'Macbeth' de Shakespeare y 'Rojo, negro e ignorante' de Edward Bond. Dramaturgia: Jean-Marie Broucaret. Dirección escénica: Jean-Marie Broucaret. Música: Nicolas Dupérier. Escenografía: Sophie Bancon. Iluminación: Pierre Auzas. Intérpretes: Catherine Mouriec, Charlotte Maingé, Estelle Cassiau, Guy Labadens, Hervé Estébetéguy, Ludo Estébetéguy, Muriel Machefer, Sophie Bancon y Txomin Héguy
Compañía	Teatro Sao Carlos de Lisboa
Temporada	2009
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Libro: Giuseppe Verdi. Dirección escénica: Elena Barbalich. Dirección musical: Pietro Rizzo. Música: Giuseppe Verdi. Escenografía: Tommaso Lagattolla. Iluminación: Michele Vittoriano. Intérpretes: Francisco Corujo, Giuseppe Enrico Lori, Juan José Navarro, Ramón Criado, Soraya Chávez, Susan Neves, Vittorio Vitelli
Compañía	Cheek by Jowl
Temporada	2009
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Dirección escénica: Declan Donnellan. Música: Catherine Jayes. Coreografía: Jane Gibson. Escenografía: Nick Ormerod. Vestuario: Nick Ormerod. Iluminación: Judith Greenwood. Sonido: Helen Atkinson. Intérpretes: Anastasia Hille, David Caves, David Collings, Edmund Wiseman, Greg Kolpakchi, Jake Fairbrother, Kelly Hotten, Nicholas Goode, Orlando James, Ryan Kiggell, Vincent Enderby, Will Keen. Estreno en España: 1 de octubre de 2009 en el Teatre de Salt (Girona), dentro del Festival Temporada Alta. Espectáculo coproducido con Barbicanbite10, Les Gémeaux/Sceaux/Scène Nationale, Koninklijke Schouwburg-The Hague, Grand Théâtre de Luxembourg y Théâtre du Nord-Lille Théâtre de Namur/Centre dramatique
Compañía	Teatro Defondo
Temporada	2010
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Traducción: Alberto Conejero. Versión: Vanessa Martínez. Dirección escénica: Vanessa Martínez. Música: Jorge Cabadas. Escenografía: Carolina González. Vestuario: Cyril Wicker. Iluminación: Alfonso Ramos, Tomás Pérez. Sonido: Pablo Iglesias. Intérpretes: Alex Brull, Guillermo Villalba, Humberto Orozco, Javier Manzanera, Juan Carlos Castillejo, Pablo Huetos, Pedro Santos y Vicenç Miralles. Estreno: 5 de febrero de 2010 en el Teatro Palacio Valdés de Avilés (Asturias). Espectáculo coproducido con I Piau y Perigallo

Compañía	Adolfo Simón Producciones
Temporada	2010
Título	<i>Si Macbeth levantara la cabeza</i>
Ficha completa	Autoría: Alex Hernández-Puertas. Dirección escénica: Adolfo Simón. Intérpretes: Ángel Lavín y Celia Rivas. Estreno: 30 de diciembre de 2010 en Microteatro por Dinero de Madrid
Compañía	Opera de Monte-Carlo
Temporada	2011
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Dirección escénica: Francisco Negrín. Dirección musical: Donato Renzetti. Intérpretes: Andrés Veramendi, Bilbao Orkestra Sinfonikoa, Carlos Álvarez, Coro Ópera de Bilbao, Giacomo Prestia, Stefano Secco, Violeta Urmana
Compañía	Factoria Escènica Internacional, FEI
Temporada	2011
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Versión: Carles Fernández Giua. Dirección escénica: Carles Fernández Giua. Coreografía: Tono Saló. Escenografía: Eugenio Szwarcer. Vestuario: Lluna Albert. Iluminación: Luis Martín. Sonido: José Antonio Gutiérrez. Estreno 17 de enero 2011 en la Nau Ivanov de Barcelona. Espectáculo coproducido con La Conquesta del Pol Sud
Compañía	Ur Teatro
Temporada	2011
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Versión: Helena Pimenta. Dirección escénica: Helena Pimenta. Dirección musical: Iñaki Salvador. Dirección de coro: Juan Pablo de Juan. Dirección audiovisuales y escenografía: José Tomé. Diseño audiovisuales: Emilio Valenzuela y Eduardo Moreno. Vestuario: Alejandro Andújar. Iluminación: Felipe Ramos. Intérpretes: José Tomé, Pepa Pedroche, Óscar Sánchez Zafra, Javier Hernández-Simón, Tito Asorey, Belén de Santiago y Anabel Maurín. Intérpretes audiovisuales: Mercedes del Castillo, Enrique Onetti, Carlos Hernández, Luis Miguel Rodríguez, Sacha Tomé e Ignacio Jiménez. Coro de Voces Graves de Madrid. Estreno: 20 de mayo de 2011 en el Teatro Lope de Vega de Sevilla.
Compañía	Per Se
Temporada	2011
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Adaptación y dramaturgia: Kevin G. Martos. Dirección escénica: Albert Viñas. Escenografía: Prudenci Fuster y Pere Viñas. Vestuario: Xènia Gasull y Roger Bellés. Intérpretes: Berta Giraut, Kevin G. Martos y Albert Viñas. Estreno: 9 de julio de 2011 en el Teatro La Veleta de Almagro (Ciudad Real), dentro del Festival Almagro Off.
Compañía	El Canal. Centre d'Arts Escèniques de Salt Girona
Temporada	2012
Título	<i>MCBTH. Macbeth</i>
Ficha completa	Autoría: William Shakespeare. Traducción: Salvador Oliva. Adaptación libre: Àlex Rigola. Dirección: Àlex Rigola. Escenografía: Max Glaenzel. Vestuario: Brain&Beast. Iluminación: August Viladomat. Sonido: Igor Pinto. Intérpretes: Joan Carreras, Oriol Guinart, Míriam Iscla, Lluís Marco, Àlicia Pérez y Marc Rodríguez. Estreno: 4 de octubre de 2012 en El Canal, Centre d'Arts Escèniques de Salt (Girona). Espectáculo coproducido don Teatre Nacional de Catalunya, TNC
Compañía	Teatro Real
Temporada	2012
Título	<i>Macbeth</i>
Ficha completa	Libro: Francesco Maria Piave. Música: Giuseppe Verdi. Dirección escénica: Dmitri Tcherniakov. Dirección musical: Teodor Currentzis. Dirección de coro: Andrés Máspero. Escenografía: Dmitri Tcherniakov. Vestuario: Dmitri Tcherniakov y Elena Zaytseva. Iluminación: Gleb Filshinsky. Intérpretes-cantantes: Dimitris Tiliakos, Violeta Urmana, Dmitry Ulyanov, Marifé Nogales, Stefano Secco, Alfredo Nigro y Yuri Kissin. Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro Intermezzo

Representaciones de *El proceso*

Título

Kafka: el procés

Producción

Compañía de Àlex Rigola

Autoría

Kafka, Franz

Ficha completa

Autoría: Franz Kafka. Adaptación: Àlex Rigola. Dirección: Àlex Rigola. Escenografía: Àngela Bosch. Vestuario: Marta Rafa y Catalina Fernández. Intérpretes: Manel Sans, Eva Saumell, Jordi Puig, Carles Heredia, Ton Gras, Ferran Lahoz, Teresa Sirvent, Pau Torelló, Silvia Bel, Mercè Puy, Francesc Hernández, Carles Sans y Joan Raja. Estreno: 12 de junio de 1997 en el Mercat de Sitges (Barcelona). Espectáculo coproducido con el Festival Sitges Teatre Internacional

Temporada	RegEspect	RegComp
1997	8690	3245

Título

K

Producción

Producciones Nun Tris

Autoría

Kafka, Franz

Ficha completa

Basada en la novela de Franz Kafka El Proceso. Adaptación: Toño Caamaño. Dirección: Anna Rita Fiaschetti. Escenografía: Josune Cañas. Vestuario: Azucena Rico. Iluminación: Christophe Joubert. Intérpretes: Mayra Fernández, Ana Gabriela Fernández Saavedra, Inma Rodríguez, Marcos Fernández, Adriano Prieto, Dani Loredó y Toño Caamaño. Estreno: 17 de enero de 2003 en el Nuevo Teatro de La Felguera-Langreu (Asturias)

Temporada	RegEspect	RegComp
2003	22454	3056

Título

Procés, El

Producción

Morgana Teatre

Autoría

Kafka, Franz

Ficha completa

Autoría: Franz Kafka. Versión en catalán: Joan Enric Balcells. Dirección: Maite Ferrer y Joan E. Ramón. Intérpretes: Carme Feliu, Carles Ferrándiz, Maite Ferrer, Raúl Genovés. Rosa Guijarro y Llorenç Salvà

Temporada	RegEspect	RegComp
2005	31970	4412

Título

Proceso, El

Producción

Teatro stabile dell'Umbria

Autoría

Kafka, Franz

Fichacompleta

Autoría: Franz Kafka. Dirección escénica: Giorgio Barbeiro. Dramaturgia: Giorgio Barbeiro

Temporada	RegEspect
2001	26960

Título

Proceso, El

Producción

Münchner Kammerspiele

Autoría

Kafka, Franz

Ficha completa

Autoría: Franz Kafka. Dramaturgia: Matthias Günther. Dirección escénica: Andreas Kriegenburg. Escenografía: Andreas Kriegenburg. Vestuario: Andrea Schraad. Iluminación: Björn Gerum. Intérpretes: Walter Hess, Lena Lauzemis, Sylvana Krappatsch, Oliver Mallison, Stefan Merki, Annette Paulmann, Katharina Marie Schubert y Edmund Telgenkämper. Estreno: 14 de octubre de 2011 en el Teatro Valle-Inclán de Madrid, dentro del Ciclo Una mirada al mundo.

Temporada	RegEspect
2011	44132

Apéndice VI: Técnicas de traducción empleadas en el corpus

Técnicas de traducción – subtitulado

MB_VMF_TXT_1

n.º subt.	Subt. VMF	VO VMF	TÉCNICA
15	No <u>podemos seguir</u> con esta empresa.	We <u>will proceed no further</u> in this business.	Compresión, modulación
16	¿Qué ocurre? ¿Estaba ebria la esperanza <u>que te vestía</u> ?	Was the hope drunk <u>wherein you dress'd yourself</u> ?	Ampliación, compresión
17	¿Se ha dormido <u>después</u>	Hath it slept <u>since</u>	Modulación
18	y se despierta ahora a ver <u>impávida</u> lo que antes miró <u>con arrogancia</u> ?	and wakes it now, to look <u>so green and pale</u> on what it did so <u>freely</u> ?	Compresión Amplificación
19	<u>Desde este instante</u> así es como consideraré tu amor.	<u>From this time</u> such I account thy love.	Traducción literal
27	<u>He dado de mamar...</u>	<u>I have given suck,</u>	Traducción literal
28	y sé <u>muy bien</u> <u>cuán tierno</u> es amar a la <u>criatura que amamantas...</u>	and know <u>how tender</u> 'tis to love <u>the babe</u> that <u>milks me.</u>	Amplificación, traducción literal, generalización, modulación
29	<u>Bien, pues en el instante en que</u> sonriese ante mi rostro,	I would, <u>while</u> it was smiling in my face,	Ampliación, amplificación ling,
30	<u>yo</u> habría arrancado mi pezón de sus <u>blandas</u> encías	have pluck'd my nipple from his <u>boneless</u> gums,	Amplificación ling., amplificación
31	y aplastado su <u>cabeza</u> , de haberlo jurado como lo juraste tú.	and dash'd the <u>brains</u> out, had I so sworn as you have done to this.	Generalización
32	- ¿Y si fracasamos? - <u>¿Fracasar?</u>	If we should fail? <u>We fail!</u>	Reducción
35	Tierra segura y firme...	<u>Thou</u> sure and firm-set earth,	Omisión
36	no escuches mis pasos, <u>vayan donde vayan...</u>	hear not my steps, <u>which way they walk,</u>	Equivalente acuñado

n.º subt.	Subt. VMF	VO VMF	TÉCNICA
37	<u>no sea que</u> tus mismas piedras <u>pregonen</u> mi <u>crimen</u> .	<u>for fear</u> thy very stones <u>prate</u> of my <u>whereabouts</u> . And <u>take the present</u> horror <u>from the time</u> .	Reducción-generalización, Amplificación, amplificación
38	Voy, está hecho. <u>La campana me invita</u> .	I go and it is done; <u>the bell invites me</u> .	Traducción palabra por palabra
39	<u>No la escuches</u> , Duncan. Su tañido te llama al cielo... ¡o al infierno!	<u>Hear it not, Duncan</u> ; <u>for</u> it is a knell that <u>summons</u> thee to heaven or to hell.	Trad. p x p, omisión, generalización
1	¿Es una daga lo que veo ante mí, <u>tendiéndome</u> su empuñadura?	Is <u>this</u> a dagger which I see before me, <u>the handle toward my hand</u> ?	Omisión, modulación
2	¡Ven, <u>déjame cogerte</u> !	Come, <u>let me clutch thee</u> .	Compresión
3	No te tengo, y sin embargo aún te veo.	I have thee not, and yet I see thee still.	Traducción literal
4	Me indicas el camino por el que <u>ya avanzaba...</u>	Thou marshall'st me the way that <u>I was going</u> ;	Amplificación, Particularización
5	¡Visión fatal! ¿No eres sensible al tacto <u>y</u> la mirada?	Art thou not, fatal vision, <u>as</u> sensible to feeling <u>as</u> to sight	Reducción
6	¿O eres tan solo un puñal <u>en mi</u> mente?	or art thou but a dagger <u>of the</u> mind,	Amplificación
7	Una <u>imagen</u> falsa que surge de <u>mi</u> cerebro oprimido por la <u>fiebre</u> ...	a false <u>creation</u> , proceeding from the <u>heat</u> -oppressed brain?	Creación discursiva, amplificación, particularización
8	¡Aún te veo! <u>Y también en tu hoja y</u> <u>empuñadura</u> las gotas de sangre...	I see thee still, and <u>on thy blade and dudgeon</u> gouts of blood,	Amplificación ling., trad. p x p
9	...que antes no estaban.	which was not <u>so</u> before.	Omisión
10	<u>¡No puedes ser real!</u>	<u>There's no such thing</u> .	Modulación, amplificación

Técnicas de traducción – subtitulado

MB_VMF_TXT_2

n.º subt.	Subt. VMF	VO VMF	TÉCNICA
1	<u>Ya</u> conocéis <u>vuestro</u> rango.	You know <u>your own</u> degrees	Ampliación, compresión
2	<u>Sentaos.</u>	<u>Sit down.</u>	Compresión
3	Del primero al último, <u>mi más cordial</u> bienvenida.	And first and last <u>the hearty</u> welcome.	Amplificación
12	¿ <u>Qué turba</u> a <u>vuestra majestad</u> ?	<u>What is't</u> that <u>moves your highness</u> ?	Compresión, particularización,
13	<u>Tú</u> no puedes decir <u>que he sido yo.</u>	<u>Thou</u> canst not say <u>I did it;</u>	particularización
14	¡ <u>No sacudas</u> contra mí tu <u>melen</u> a ensangrentada!	<u>Never shake</u> thy gory <u>locks</u> at me.	Ampliación ling., reducción
15	¡Caballeros <u>de pie</u> ! <u>Su</u> <u>majestad</u> está <u>indispuesto</u> .	Gentlemen, <u>rise.</u> <u>His highness</u> is <u>not well</u> .	Reducción, particularización
16	Sentaos, a mi señor <u>le ocurre</u> a menudo. Es así desde su juventud.	Sit, <u>worthy friends.</u> My lord <u>is</u> often <u>thus,</u> <u>and</u> hath been from his youth.	Modulación, particularización, modulación-particularización
23	¡Atrás! ¡ <u>Aléjate</u> de mi vista! ¡que la tierra te esconda!	Avaunt! <u>and quit</u> my sight! Let the earth hide thee!	Omisión, creación discursiva, reducción
24	¡Tus huesos están <u>vacíos</u> y tu <u>sangre</u> está <u>fría</u> !	Thy bones are <u>marrowless;</u> <u>thy blood is cold.</u>	Reducción, modulación Trad. p x p.
25	No tienes visión en esos <u>ojos de ira</u> que me <u>clavas.</u>	Thou hast no speculation in <u>those eyes</u> which thou dost <u>glare</u> with!	Reducción, trad. p x p.
26	El acceso es pasajero, <u>en seguida</u> estará bien.	The fit is momentary; <u>upon a thought</u> he will <u>again</u> be well.	Amplificación, particularización
27	<u>A cuanto</u> se atreva un hombre, yo me atrevo.	What man dare, I dare:	Equivalente acuñado, reducción
			Amplificación ling.

n.º subt.	Subt. VMF	VO VMF	TÉCNICA
28	¡ <u>Ven a mí</u> como el feroz oso de Rusia o como el rinoceronte armado	<u>Approach</u> thou like the rugged Russian bear, the arm'd rhinoceros,	Modulación
29	o el tigre de Hircania! ¡ <u>Adopta cualquier forma menos ésta...</u>	or the Hyrcan tiger. <u>Take any shape but that,</u>	Trad. p x p.
30	y mis firmes <u>fibras</u> nunca temblarán.	and my firm <u>nerves</u> shall never tremble;	Particularización
31	¡O vuele a la ida y desafiame en el <u>campo</u> con tu espada!	or be alive again, and dare me to the <u>desert</u> with thy sword.	Creación discursiva
32	¡Y si <u>me quedo</u> aquí temblando, considérame la muñeca de una niña!	If trembling I <u>inhabit</u> then, protest me the baby of a girl.	Generalización
33	¡Atrás!	Hence,	Trad. p x p.
34	¡Horrenda sombra!	horrible shadow!	Trad. p x p.
41	¡Qué vergüenza!	<u>Fie</u> , for shame!	Omisión
42	La sangre se ha derramado <u>desde los tiempos antiguos.</u>	Blood hath been shed <u>ere now</u> , i' the olden time,	Amplificación
43	cuando la ley de los hombres <u>no había dulcificado</u> las costumbres. Sí.	ere human statute <u>purged</u> the <u>gentle</u> weal	Modulación, reducción
44	Y aún después se han cometido <u>horrendos</u> crímenes,	Ay, and since too, murders have been perform'd	Amplificación
45	demasiado terribles <u>al oído.</u>	too terrible <u>for the ear.</u>	Compresión
46	Hubo un tiempo en que, <u>saltados</u> los sesos,	The times have been, that, when the brains <u>were out</u> ,	Amplificación
47	el hombre moría y <u>ése era el fin.</u>	the man would die, and <u>there an end;</u>	Amplificación ling.
48	En cambio, ahora vuelven a alzarse con veinte heridas mortales	but now they rise again, with twenty mortal murders	Traducción literal

n.º subt.	Subt. VMF	VO VMF	TÉCNICA
49	en la <u>cabeza...</u>	on their <u>crowns</u> .	Generalización
50	y nos expulsan de nuestros <u>sitiales</u> .	and push us from our <u>stools</u> .	Particularización

Técnicas de traducción – subtitulado

MB_VMF_TXT_3

n.º subt.	Subt. VMF	VO VMF	TÉCNICA
1	Que el diablo te <u>ennegrezca</u> <u>a fuerza de maldiciones.</u>	The devil <u>damn thee black,</u>	Amplificación ling.
2	necio de <u>rostro pálido...</u>	<u>thou cream-faced</u> loon!	Reducción, creación discursiva
3	¿De dónde sacaste esa <u>cara</u> de ganso?	Where got'st thou that goose <u>look?</u>	Generalización
4	¡Hay diez mil!	There is ten thousand—	Traducción literal
5	- ¿ <u>Gansos, villano?</u> - Soldados, <u>mi señor.</u>	<u>Geese, villain!</u> --soldiers, <u>sir.</u>	Traducción literal Amplificación ling.
6	<u>Aráñate</u> la cara y cubre de rojo tu temor, <u>cobarde criatura.</u>	<u>Go prick</u> thy face, and over-red thy fear, <u>thou lily-liver'd boy.</u>	Compresión Reducción, generalización
7	¿Qué soldados, necio?	What soldiers, patch?	Traducción literal
8	¡Maldita sea tu alma! Esas mejillas de lino <u>mueven al espanto.</u>	Death of thy soul! Those linen cheeks <u>of thine</u> are <u>counsellors to fear.</u>	Equivalente acuñado, reducción Modulación
9	- ¿Qué soldados, cara de leche? - ¡Las fuerzas inglesas, <u>mi señor!</u>	What soldiers, whey-face? The English force, <u>so please you.</u>	Traducción literal Modulación
10	<u>Quita de mi vista</u> tu cara.	<u>Take</u> thy face <u>hence.</u>	Creación discursiva
11	¡Seyton! <u>Se me encoge el alma</u> cuando veo...	Seyton! <u>I am sick at heart,</u> when I behold.	Equivalente acuñado
12	¡Seyton he dicho!	Seyton, I say!	Traducción literal
13	¡Este ataque <u>me asentará</u> para siempre!	This push will <u>cheer</u> me ever,	Amplificación
14	O me destronará.	or disseat me <u>now.</u>	Omisión

n.º subt.	Subt. VMF	VO VMF	TÉCNICA
15	He vivido bastante.	I have lived long enough.	Traducción literal
16	El sendero de mi vida declina hacia el <u>otoño</u> .	My way of life is fall'n into the <u>sear</u> .	Creación discursiva
17	La hoja <u>que amarillea...</u>	the <u>yellow</u> leaf;	Amplificación-transposición
18	y <u>todo aquello</u> que debería acompañar a la vejez	And <u>that</u> which should accompany old age,	Amplificación ling.
19	como amor, honor, obediencia,	as honour, love, obedience,	Traducción literal
20	legiones de amigos... no lo <u>puedo</u> pretender.	troops of friends, I <u>must not</u> look to have.	Modulación
21	En su lugar, maldiciones...	<u>but</u> , in their stead, curses,	Reducción
22	<u>ahogadas</u> pero profundas,	<u>not loud</u> but deep,	Modulación
23	<u>adulaciones insinceras...</u>	<u>mouth-honour, breath.</u>	Creación discursiva, omisión
24	que <u>mi</u> pobre corazón quisiera rehusar, <u>mas</u> no se atreve.	which <u>the</u> poor heart would fain deny, <u>and</u> dare not.	Amplificación Modulación
25	- ¡Seyton! - ¿ <u>Qué deseáis</u> , majestad?	Seyton! <u>What is your</u> gracious <u>pleasure</u> ?	Generalización
26	- ¿Qué noticias hay? - Se confirman <u>todos los informes</u> .	What news <u>more</u> ? All is confirm'd, <u>my lord, which was reported.</u>	Reducción Omisión, transposición
27	Dame mi armadura.	Give me mine armour.	Traducción literal
28	Envía a <u>mi</u> caballería. ¡Que <u>recorran</u> la <u>región</u> !	Send out <u>more</u> horses. <u>Skirr</u> the <u>country round</u> .	Amplificación Compresión, generalización
29	¡ <u>Y</u> que cuelguen a quien hable de miedo!	Hang those that talk of fear.	Amplificación ling.
30	¡Dadme mi armadura!	Give me mine armour.	Traducción literal

n.º subt.	Subt. VMF	VO VMF	TÉCNICA
31	¿Cómo está tu paciente, doctor?	How does your patient, doctor?	Traducción literal
32	No tan enferma, señor, como atormentada por <u>incesantes</u> fantasías	Not so sick, my lord, as she is troubled with <u>thick coming</u> fancies,	Creación discursiva
33	que le impiden <u>descansar</u> .	that keep her <u>from her rest</u> .	Transposición
34	Cura el mal.	Cure <u>her</u> of that.	Reducción
35	¿Acaso no puedes <u>curar</u> a un <u>espíritu</u> enfermo...	Canst thou not <u>minister</u> to a <u>mind</u> diseased,	Particularización, particularización
36	arrancar de <u>su</u> memoria un dolor arraigado?	pluck from <u>the</u> memory a rooted sorrow,	Amplificación
37	¿ <u>Borrar</u> el dolor grabado en <u>su</u> cerebro?	<u>raze out</u> the written troubles of <u>the</u> brain,	Creación discursiva Amplificación
38	y, con algún dulce antídoto de olvido	and with some sweet oblivious antidote	Traducción literal
39	¿extraer lo que ahoga su pecho y <u>le oprime</u> el corazón?	cleanse the stuff'd bosom of <u>that perilous stuff</u> which <u>weighs upon the</u> heart?	Omisión Amplificación
40	En eso el paciente debe ser su propio <u>médico</u>	Therein the patient must <u>minister</u> to himself.	Transposición
41	A los perros con <u>tu medicina</u> , ¡no la necesito!	<u>Throw physic</u> to the dogs; I'll none of it.	Amplificación-modulación
42	¡Vamos! ¡Ponme la armadura!	Come, put mine armour on;	Traducción literal
43	¡Dame el bastón de mando!	give me my staff.	Traducción literal
44	¡Seyton! Que partan.	Seyton, send out.	Traducción literal
45	Doctor, los nobles <u>me abandonan</u> .	Doctor, the thanes <u>fly from me</u> .	Modulación

Técnicas de traducción – sobretitulado

MB_CBJ_TXT_1_2

n.º sobret	Sobret.	VO CBJ	TÉCNICA
1	Renunciemos al <u>plan</u> .	<u>We will proceed no further</u> in this <u>business</u> .	Compresión-reducción, particularización
4	¿Estaba borracha la esperanza que te vestía, <u>se durmió</u> ?	Was the hope drunk Wherein <u>you dress'd yourself</u> ? Hath it slept <u>since</u> ?	Reducción-modulación, reducción
5	¿ <u>Teme</u> ahora lo que <u>antes</u> decidió con brío?	<u>And wakes it now, to look so green and pale</u> At what it did so freely?	Omisión, modulación-compresión Amplificación
6	Así valoraré tu amor desde ahora.	From this time such I account thy love.	Traducción literal
15	<u>He amamantado</u> y conozco el amor de madre.	<u>I have given suck</u> , and know <u>how tender</u> 'tis to love the babe <u>that milks me</u> :	Compresión, reducción
16	<u>Pero al bebé sonriente</u> arrancaría mi pezón de sus encías	I would, <u>while it was smiling in my face</u> , Have pluck'd my nipple from his <u>boneless</u> gums,	Ampliación, modulación- generalización, omisión
17	y le <u>aplastaría el cráneo</u> si hubiera jurado como tú en esto.	And <u>dash'd the brains out</u> , had I so sworn as you have done to this.	Generalización
18	-¿Y si fallamos? -¿Fallar?	If we should fail? <u>We fail!</u>	Reducción
37	Tierra firme, ignora mis pasos y el destino de su <u>andar</u> .	Thou sure and firm-set earth, <u>hear not</u> my steps, which way they <u>walk</u> ,	Generalización Transposición
38	<u>no sea que</u> las piedras denuncien mi <u>presencia</u>	<u>for fear</u> thy <u>very</u> stones prate of my <u>whereabouts</u> ,	Reducción-generalización, omisión Generalización
39	y revelen el horror.	And <u>take the present</u> horror <u>from the time</u> .	Compresión-generalización
40	<u>Ya está</u> , la campana llama.	<u>I go, and it is done</u> ; the bell invites <u>me</u> .	Reducción-modulación, reducción
41	<u>No escuches</u> , Duncan, este tañido te convoca al cielo	<u>Hear it not</u> , Duncan; <u>for</u> it is a knell that summons thee to heaven	Reducción, omisión

n.º sobret	Sobret.	VO CBJ	TÉCNICA
42	o al infierno.	or to hell.	Traducción literal
20	¿Es una daga lo que veo?	Is <u>this</u> a dagger which I see <u>before me</u> ,	Reducción, omisión
21	La empuñadura <u>se acerca a mí</u> .	The handle <u>toward my hand</u> ?	Modulación
22	Ven, <u>te agarraré</u> .	Come, <u>let me clutch thee</u> .	Modulación
23	No te tengo, pero te veo.	I have thee not, and yet I see thee <u>still</u> !	Reducción
24	¿No existes, visión, al tacto como a la vista?	Art thou not, <u>fatal</u> vision, <u>sensible</u> To feeling as to sight?	Omisión, reducción
25	¿Eres una daga mental, una creación de mi enfebrecido cerebro?	or art thou but A dagger of the mind, a <u>false</u> creation, <u>Proceeding</u> from the heat-oppressed brain?	Omisión Omisión
26	Mis ojos <u>sufren la burla</u> de los demás sentidos	Mine eyes <u>are made the fools</u> o' the other senses,	Modulación
27	<u>o</u> valen por todos juntos. Aún te veo.	<u>Or else</u> worth all the rest; I see thee still,	Compresión
28	De la hoja caen gotas de sangre que no estaban antes.	And on <u>thy</u> blade and <u>dudgeon</u> gouts of blood, Which was not so before.	Reducción, omisión
29	<u>No existe</u> .	<u>There's no such thing</u> :	Compresión

Técnicas de traducción – sobretitulado

MB_CBJ_TXT_2_2

n.º sobret.	Sobret.	VO CBJ	TÉCNICA
1	Conocéis <u>vuestros</u> rangos, sentaos.	You know <u>your own</u> degrees; sit down:	Compresión
2	-Mi cálida bienvenida. -Gracias.	<u>at first and last</u> the hearty welcome.	Omisión
32	¿Qué os altera?	What is't that moves <u>your highness</u> ?	Reducción-compresión
33	-¿Quién lo hizo? -¿Qué?	Which <u>of you</u> have done this? What, <u>my good lord</u> ?	Reducción Omisión
34	No fui yo. No agites el cabello sangriento.	<u>Thou canst not say</u> I did it: <u>never</u> shake Thy gory locks <u>at me</u> .	Omisión, reducción, omisión
35	-No está bien. -Sentaos.	<u>Gentlemen, rise</u> : <u>his highness</u> is not well. Sit, <u>worthy friends</u> :	Omisión, reducción Omisión
36	A menudo está así desde joven. Os lo ruego, sentaos.	<u>my lord</u> is often thus, <u>And hath been from his youth</u> : pray you, keep seat;	Reducción, compresión
63	¡Fuera de mi vista! ¡Que la tierra te trague!	<u>Avaunt!</u> <u>and</u> quit my sight! let the earth <u>hide</u> thee!	Omisión-compresión Particularización
64	Tus huesos están <u>vacíos</u> <u>y tu sangre helada</u> .	Thy bones are <u>marrowless</u> , <u>thy blood is cold</u> ;	Generalización Compresión
65	No hay <u>vida</u> en <u>tus</u> ojos.	Thou hast no <u>speculation</u> in <u>those</u> eyes <u>Which thou dost glare with!</u>	Generalización, Reducción-compresión
66	Tomadlo por algo habitual aunque <u>amargue el momento</u> .	Think of this, <u>good peers</u> . But as a thing of custom: 'tis no other; Only <u>it spoils the pleasure of the time</u> .	Reducción Omisión Reducción
67	A todo me atrevo. Ven como fiero oso de Rusia,	<u>What man dare</u> , I dare. Approach thou like the rugged Russian bear,	Generalización-reducción

n.º sobret	Sobret.	VO CBJ	TÉCNICA
68	rinoceronte acorazado o tigre de Hircania,	<u>The</u> arm'd rhinoceros, or <u>the</u> Hyrcan tiger;	Compresión
69	adopta cualquier forma salvo esa y no temblará mi ánimo.	Take any shape but that, and my firm <u>nerves</u> Shall never tremble:	Generalización
70	Resucita y desafiame en el desierto.	or <u>be alive again</u> , And dare me to the desert <u>with thy sword</u> ;	Compresión Omisión
71	Si tiemblo, llámame muchacha.	If trembling <u>I inhabit then</u> , protest me The baby of a girl.	Reducción
72	Vete, horrible sombra, falsa imagen, vete.	Hence, horrible shadow! Unreal mockery, hence!	Trad. p x p.
48	-Aquí lo vi. -¡Qué vergüenza!	<u>Fie</u> , for shame!	Omisión
49	La sangre <u>se ha vertido</u> en <u>otros</u> tiempos.	Blood <u>hath been shed ere now</u> , i' the <u>olden</u> time,	Compresión Reducción
50	<u>Cometimos</u> crímenes horribles para el oído.	<u>Ay, and since too</u> , murders <u>have been perform'd</u> Too terrible for the ear:	Omisión Amplificación
51	<u>Antes el cráneo se partía</u> , moría el hombre y todo acababa.	<u>the times have been</u> , That, when <u>the brains were out</u> , the man would die, And there an end;	Compresión Modulación
52	Ahora se levantan con veinte cortes mortales y nos roban <u>el asiento</u> .	but now they rise again, With twenty mortal murders <u>on their crowns</u> , And push us from our <u>stools</u> .	Omisión Generalización

Técnicas de traducción – sobretitulado

MB_CBJ_TXT_3_2

n.º sobret	Sobret.	VO CBJ	TÉCNICA
1	¡El diablo te <u>ennegrezca</u> , <u>bellaco de cara lechosa!</u>	The devil <u>damn</u> thee black, thou <u>cream-faced loon!</u>	Reducción Creación discursiva
2	¿A qué esa <u>cara</u> de ganso?	Where got'st thou that goose <u>look?</u>	Generalización
3	-Hay <u>10...</u> -¿Gansos, <u>memo?</u>	There is <u>ten thousand--</u> Geese, <u>villain?</u>	Reducción Traducción uno por uno
4	Soldados.	Soldiers, <u>sir.</u>	Omisión
5	Pellízcate la cara, <u>gallina</u> . ¿Qué soldados?	Go prick thy face, <u>and over-red thy fear</u> , Thou lily-liver'd boy. What soldiers, <u>patch?</u>	Omisión Compresión, omisión
6	¡Muera tu alma! Esas mejillas <u>rebosan miedo</u> , ¿qué soldados?	Death of thy soul! those <u>linen</u> cheeks <u>of thine</u> <u>Are counsellors to fear</u> . What soldiers, <u>why-face?</u>	Omisión, compresión Modulación, omisión
7	-Tropas inglesas. -Aparta tu cara.	The English force, <u>so please you</u> . Take thy face hence.	Omisión
8	¡Seyton!	Seyton!	
9	Me <u>enferma ver esto</u> .	I am <u>sick at heart</u> , <u>When I behold—</u>	Compresión, reducción
10	¡Seyton!	Seyton, <u>I say!</u>	Omisión
11	Este ataque me asentará o destronará.	This push Will chair me <u>ever</u> , or disseat me <u>now</u> .	Omisión, omisión
12	He vivido bastante.	I have lived long enough:	Traducción literal
13	Mi vida <u>se marchita</u> como hoja amarilla.	my <u>way of life</u> Is <u>fall'n into the sear</u> , the yellow leaf;	Omisión, compresión
14	<u>Los compañeros de la vejez</u> , honor, amor, obediencia, amigos,	<u>And that which should accompany old age</u> . As honour, love, obedience, <u>troops of</u> friends,	Reducción, compresión Generalización

n.º sobret	Sobret.	VO CBJ	TÉCNICA
15	<u>no los tendré</u> , sino en su lugar	<u>I must not look to have</u> ; but, in their stead,	Modulación
16	maldiciones, calladas pero intensas, zalamerías,	Curses, not loud but deep, mouth-honour,	Traducción literal
17	alientos que el corazón <u>quisiera rechazar</u> . ¡Seyton!	breath, which the poor heart <u>would fain deny, and dare not</u> . Seyton!	Compresión
18	-¿Qué queréis? -¿Noticias?	<u>What is your gracious pleasure?</u> <u>What news more?</u>	Reducción-compresión Reducción
19	<u>Confirman lo informado</u> .	<u>All is confirm'd, my lord, which was reported.</u>	Compresión, omisión, transposición
20	Lucharé hasta que de mis huesos arranquen la carne. ¡Mi armadura!	I'll fight till from my bones my flesh be hack'd. <u>Give me</u> my armour.	Omisión
21	-Aún no hace falta. -Me la pondré. ¡Mi armadura!	'Tis not needed yet. I'll put it on.. <u>Give me</u> mine armour.	Traducción literal Omisión
22	¿Y la paciente, médico?	<u>How does</u> your patient, doctor?	Reducción
23	No tan enferma como turbada por visiones que la desvelan.	Not so sick, <u>my lord</u> , As she is troubled with <u>thick coming</u> fancies, That keep her from her rest.	Omisión Omisión
24	¿ <u>No podéis sanar</u> su mente, extirpar un mal enraizado,	<u>Cure her</u> of that. Canst thou not <u>minister to a mind diseased</u> .	Modulación Omisión
25	borrar el mal grabado en el cerebro y con un antídoto de olvido	Pluck from the memory a rooted sorrow, Raze out the written troubles of the brain And with some <u>sweet</u> oblivious antidote	Omisión
26	vaciar el pecho del veneno que <u>opreme</u> su corazón?	Cleanse the stuff'd bosom of that <u>perilous stuff</u> Which <u>weighs upon</u> the heart?	Particularización Amplificación
27	Ahí el paciente debe <u>sanarse</u> solo.	Therein the patient Must <u>minister</u> to himself.	Particularización
28	Tirad la medicina a los perros.	<u>Throw physic to the dogs; I'll none of it.</u>	Traducción literal, omisión

n.º sobret	Sobret.	VO CBJ	TÉCNICA
29	¡Mi armadura, mi bastón, Seyton!	<u>Come</u> , <u>put mine</u> armour on; give me my stuff. Seyton, <u>send out</u> .	Omisión, omisión Omisión
	Médico, los nobles <u>me abandonan</u> .	Doctor, the thanes <u>fly from me</u> .	Modulación

Técnicas de traducción – subtitulado

PR_STL_TXT_1

n.º subt.	Subt. STL	VO STL	TÉCNICA
1	<u>Se ha retrasado.</u>	<u>You should have been here</u>	Modulación
2	Una hora y quince minutos.	one hour and five minutes ago.	Traducción literal
3	Que no vuelva a repetirse.	<u>These delays</u> must not occur again.	Reducción
4	Por favor, suba.	Please step up.	Traducción literal
5	- ¿Es usted pintor de <u>brocha gorda</u> ? - No.	You are a <u>house painter</u> ? No.	Particularización
6	La pregunta del juez, <u>referida a mi profesión</u> de pintor de...	The question from the <u>examining magistrate</u> <u>about my being</u> a house painter	Reducción Particularización
7	brocha gorda <u>es</u> característica del supuesto proceso.	<u>seems</u> typical of this so called trial <u>that's being hoisted upon me.</u>	Amplificación Omisión
8	<u>Para convencerse</u> , basta con mirar el registro del juez de instrucción.	From the very notebook of the examining magistrate <u>confirms what I say.</u>	Reducción-modulación
15	Han ido a detenerme <u>de una</u> <u>manera infame y lo más grave...</u>	I have been arrested <u>and perhaps</u> <u>considering the magistrate's opening statement.</u>	Amplificación-omisión
16	es que tenían orden de detener a un pintor de <u>brocha gorda...</u>	<u>perhaps</u> they had orders to arrest some <u>house painter.</u>	Omisión Particularización
17	<u>posiblemente</u> , inocente como yo. Los agentes me han robado...	<u>Who may well be</u> as innocent as I am. <u>Furthermore</u> they <u>even tried to get me to bribe them.</u>	Compresión Omisión, omisión
18	camisas y <u>otras prendas</u> . lo <u>he presenciado con calma...</u>	to steal my <u>clothes</u> and shirts from me. I <u>managed to keep calm.</u>	Amplificación Modulación
19	les he preguntado <u>el porque</u> de la <u>detención</u> y...	I asked them <u>very simply</u> , why I <u>was arrested.</u>	Omisión Transposición, transposición
20	<u>¿saben</u> lo que me	And what was the <u>answer</u>	Ampliación, transposición

n.º subt.	Subt. STL	VO STL	TÉCNICA
	<u>han contestado?</u>	<u>of your self-styled inspector?</u>	Omisión
21	Si estuviera aquí <u>no tendría más remedio</u> que confirmarlo.	If he were here he <u>would have to</u> back me up in this.	Amplificación
22	¿Saben lo que han contestado? <u>"No sé nada, me lo han encargado".</u>	<u>Gentlemen</u> , he answered in effect <u>nothing at all</u> .	Omisión Amplificación
23	Con eso basta.	<u>He had arrested me</u> that was enough.	Omisión
24	El juez acaba de hacerle una seña a alguien que está <u>en la sala</u> .	I noticed that <u>your examining</u> magistrate has just given some of you a <u>secret</u> sign.	Reducción Reducción, amplificación
25	No sé si con esa seña <u>les indica</u> que me aplaudan o que me silben.	<u>Well</u> I don't know whether that sign <u>was meant to be</u> a signal for applause or to hiss me,	Compresión
26	Invito, públicamente, al juez de instrucción a que dé sus <u>órdenes...</u>	<u>but</u> , I hereby publicly empower the examining magistrate to address his <u>entire intentions</u>	Reducción Reducción, particularización
27	en voz alta y en términos claros. No habrá lugar a dudas...	out loud. <u>Let him say</u> . <u>Hiss now or a clap now, whatever he wants</u> . Can there be any doubt	Omisión Omisión
28	mi detención, las condiciones de este interrogatorio y la razón de...	that behind my arrest <u>a vast organization is at work</u> .	Omisión
29	ser de esta organización se constituye en esto.	<u>And establishments which contains</u> <u>a retinue of civil servants, officers,</u> <u>police and others, perhaps even hangmen</u> .	Omisión-creación discursiva
30	Se elige a cualquiera, se le acusa y se le juzga.	I notice that all of <u>you are</u> <u>wearing the same badge</u> .	Omisión-creación discursiva
31	La insignia confirma que <u>formáis</u> parte de la <u>misma banda</u> .	So every damn one of <u>you here</u> is an <u>official of some kind</u> .	Compresión Amplificación
32	Todos os <u>habéis precipitado</u> con el ansia de olfatear una <u>calumnia</u> .	<u>That means</u> you've all <u>come rushing in here</u> to listen to nose out what you can <u>about me</u> .	Omisión, compresión Amplificación, omisión

Técnicas de traducción – subtitulado

PR_STL_TXT_2

n.º subt.	Subt. STL	VO STL	TÉCNICA
12	- Leni, <u>¿quién está contigo?</u> - Albert, soy yo, Max.	Leni? <u>No</u> Albert, it's me, it's Max, <u>Albert</u> .	Amplificación Reducción, omisión
13	Te dije que estaba demasiado enfermo <u>como para recibir nadie</u> .	<u>Leni</u> I told you I'm too ill <u>for visitors</u> .	Omisión Amplificación ling-modulación
14	<u>¿Qué hace toda esta gente aquí?</u> <u>Fuera de aquí...</u>	<u>Don't let these people in.</u> <u>Go away.</u>	Modulación Traducción literal
15	Albert, ¿no te acuerdas de mi? Soy tu vieja amigo Max.	Albert, don't you remember me? <u>No</u> . It's your old friend Max.	Traducción literal Omisión Traducción literal
16	¿Quién hay ahí, <u>Leni</u> ?	Who's that <u>with you</u> there, Leni?	Reducción
17	¿Albert? Hola Albert. <u>¿qué te pasa</u> , tienes...?	Albert, hello Albert, <u>what's wrong?</u> Had...	Traducción literal
18	¿Tienes, otra de tus <u>crisis</u> ? No te preocupes. <u>Eso no es nada</u> .	Had another of your <u>attacks</u> ? Don't worry <u>you always get over them</u> .	Generalización Amplificación
19	<u>¿Te cuidas bien, por lo menos?</u> <u>Estás aquí en penumbra...</u>	<u>Are they looking after you</u> properly? <u>Terribly gloomy in here. No lights...</u>	Modulación, amplificación Compresión
20	<u>Supongo</u> que será una avería. ¿Y la enfermera, <u>que tal se porta?</u>	Power failure <u>of course</u> but... And <u>what about</u> this nurse of yours?	Modulación Amplificación
21	¿Leni? Es una buena chica.	<u>Who</u> Leni? Leni is a good girl. <u>Very good girl indeed.</u>	Omisión Omisión
22	<u>No te inquietes por mí.</u> <u>Me cuido admirablemente.</u>	<u>Leni</u> takes excellent care of me.	Ampliación, omisión Amplificación
23	- ¿Me cuidas bien, <u>Leni</u> ? - Sí.	- Don't you <u>darling</u> ? - Yes.	Particularización

n.º subt.	Subt. STL	VO STL	TÉCNICA
24	¿Puede dejarnos solos? Debemos hablar con el abogado.	<u>Miss would you be kind enough to leave us alone for a while.</u> <u>I must speak to the advocate on personal business.</u>	Omisión, comprensión, omisión Modulación, omisión
28	No se trata de mí, personalmente, por eso me molestaría...	<u>This doesn't concern myself.</u> <u>It's not my own private affair.</u>	Traducción literal Amplificación
29	- ¿Entonces, de quién? - De mi sobrino.	Whom does it concern? My nephew	Ampliación
30	Está aquí conmigo. Josefa K.	I brought him here with me. Who? Josef K. Who? Josef K...	Modulación Omisión Omisión Omisión
31	No le había visto. ¿Viene a consultarme algo?	I didn't notice him. So... <u>so</u> you came to see me about this case. <u>That's good.</u>	Omisión, generalización, omisión
32	Es un caso <u>difícil desde luego</u> , pero interesante.	It's a most interesting affair.	Amplificación
33	- <u>Acércate</u> , Josefa. - ¿Está al corriente de mi caso?	<u>Careful</u> now Josef. <u>Then</u> you know about my case already?	Amplificación Reducción
34	¿Perdón?	How's that?	Traducción literal
35	Yo...	I...	Trad. p x p.
36	no le entiendo.	couldn't understand.	Traducción literal
37	Yo soy el que no lo entiende.	I'm the one that doesn't understand.	Traducción literal
38	Tiene un asunto <u>pendiente</u> que viene a consultarme, ¿no?	It is your case isn't it... you wanted to consult me about.	Amplificación
39	<u>Claro</u> . ¿Qué ocurre?	<u>Of course it is</u> , what's wrong <u>with you?</u>	Comprensión, reducción
40	El Sr. Hassler <u>ha oído hablar</u> de	Mr. Hassler <u>seems to have heard</u> about me and <u>my case</u> before	Reducción, amplificación

n.º subt.	Subt. STL	VO STL	TÉCNICA
41	<u>su caso</u> antes de venir a <u>verle</u> . En nuestro medio se presentan de continuo toda clase de asuntos...	<u>we</u> even thought of coming here. <u>Oh, in the circles I move in,</u> all sorts of different cases	Omisión, reducción Amplificación
42	<u>criminales</u> y <u>no olvido</u> los más importantes, sobre todo si...	naturally come up in discussion, and the more interesting ones <u>stick in my mind</u> .	Amplificación Amplificación, compresión- modulación
43	- hablamos del sobrino de un amigo. - Naturalmente, ¿te sorprende?	Particularly something concerning the nephew of an <u>old</u> friend of mine. Of course. <u>That's logical Josef</u> .	Reducción Modulación-reducción
48	Ahora estoy <u>apartado de todo</u> por la enfermedad.	I'm <u>handicapped</u> these days by illness.	Amplificación
49	Pero, buenos amigos del Palacio de Justicia vienen a verme y me...	But good friends from the law court still visit me here	Traducción literal
50	entero por ellos de todo. Si yo le dijera que uno de mis...	<u>from time to time when I'm in a state to speak to them</u> .	Omisión, omisión-amplificación
51	<u>mejores</u> amigos está aquí <u>en este momento...</u>	For instance there's a <u>dear</u> friend of mine. Visiting here <u>at this very moment</u> .	Amplificación Compresión
52	Discutíamos cuando <u>han forzado la puerta de manera imprevista</u> .	We were chatting here together when you two <u>burst in</u> and took us <u>by surprise</u> .	Amplificación, modulación
53	Ha preferido retirar su silla y su mesa a un rincón.	He preferred to withdraw with his chair and his table into the corner.	Traducción literal
54	Es el <u>primer escribano</u> del Tribunal.	The <u>chief clerk</u> of the law court.	Creación discursiva

Técnicas de traducción – subtitulado

PR_STL_TXT_3

n.º subt.	Subt. STL	VO STL	TÉCNICA
1	Ante la ley <u>está</u> el guardián.	Before the law <u>there stands</u> a guard.	Compresión
2	Un hombre viene <u>de lo lejos</u> .	A man comes <u>from the country</u> .	Generalización
3	<u>Quiere llegar</u> hasta la ley.	<u>Begging admittance</u> to the law.	Generalización
4	Pero, el guardián <u>no le deja</u> .	But the guard <u>cannot admit</u> him.	Modulación
5	"¿Puede <u>esperar a que se le admita</u> más adelante?"	"Can he <u>hope to enter</u> at a later time?"	Modulación
6	"Es posible", dice el guardián. El hombre <u>mira</u> por <u>el portón</u> .	"That is possible", says the guard. The man <u>tries to peer</u> through <u>the entrance</u> .	Modulación Particularización
7	"¿No le han enseñado que la ley <u>es</u> accesible a todos?"	"He had been taught that the law <u>should be</u> accessible to every man?"	Modulación
8	"No intentes entrar sin mi permiso.	"Do not attempt to enter without my permission" <u>says the guard</u> .	Omisión
9	Soy muy poderoso, aunque no soy más que el último guardián.	"I am very powerful, yet I am the least of all the guards."	Traducción literal
10	De sala en sala, de puerta en puerta, cada guardián es más...	From hall to hall, door after door, each guard is more	Traducción literal
11	poderoso que el anterior."	powerful than the last.	Traducción literal
12	Con permiso del guardián el hombre se sienta junto a <u>la entrada</u> y ahí espera.	By the guard's permission the man sits down by the side of <u>the door</u> and there he waits.	Generalización
13	Durante años, espera.	For years he waits.	Traducción literal
14	<u>Lentamente</u> , se desprende de todo con la esperanza de...	Everything he has he gives away... in the hope	Amplificación

n.º subt.	Subt. STL	VO STL	TÉCNICA
15	sobornar al guardián <u>que repite</u> . "Acepto solamente para...	of bribing the guard who <u>never fails to say to him</u> . "I take what you give me only so	Compresión
16	que <u>puedas estar seguro</u> de <u>haberlo intentado todo</u> ."	that you will not feel that you have <u>left something undone</u> ."	Modulación Modulación
17	<u>A fuerza de acechar</u> al guardián en los años <u>de espera</u> ...	<u>Keeping</u> his watch during the long years	Amplificación ling. Amplificación
18	el hombre acaba conociendo hasta las pulgas de su <u>cuello</u> ...	the man has learnt to know even the fleas on the guards <u>fur collar</u> .	Generalización
19	<u>la edad le hace volver a la</u> <u>infancia</u> y suplica a las pulgas...	And <u>growing childish in old age</u> he begged the <u>very</u> fleas	Modulación Reducción
20	<u>que le ayuden para que el</u> <u>guardián</u> le deje entrar.	<u>to persuade the guard to change</u> <u>his mind</u> and allow him to enter.	Reducción
21	En tinieblas, <u>porque</u> su vista se ha debilitado, ve una luz radiante...	His sight is dimmed but in the darkness he perceives a radiance	Amplificación ling.
22	que se filtra entre las puertas. Y en el umbral de la muerte...	streaming <u>immortally</u> from the door <u>of the law</u> . And now before he dies...	Omisión, omisión
23	<u>todo</u> se resume para él en <u>una</u> <u>última pregunta</u> . Hace <u>una</u> <u>seña</u> .	<u>all his experience</u> condenses into <u>one question</u> . <u>a question he has never asked</u> . He <u>beckons</u> to the guard.	Reducción, compresión Transposición
24	"Eres insaciable, ¿qué <u>más</u> <u>quieres</u> ?"	<u>Says the guard</u> . "You are insatiable, what <u>is it now</u> ?"	Omisión Amplificación
25	<u>Y</u> el hombre contesta, <u>si</u> todo hombre se esfuerza...	Says the man, "Every man strives	Amplificación ling. Amplificación ling.
26	en alcanzar la ley, ¿por qué nadie más...	to attain the law." "How is it then...	Traducción literal
27	se ha presentado aquí <u>en el</u> <u>transcurso de tantos años</u> ?"	that <u>in all these years</u> no one else has ever come here <u>seeking admittance</u> ?"	Amplificación Omisión

n.º subt.	Subt. STL	VO STL	TÉCNICA
28	Y como el hombre casi no <u>oye</u> , el guardián le grita al oído...	His <u>hearing</u> has failed, so the guard yells into his ear	Transposición
29	"porque nadie más que tú <u>hubiera sido admitido</u> ."	"No one else but you <u>could</u> <u>ever have obtained admittance</u> ."	Compresión
30	Nadie podría cruzar esa puerta.	"No one <u>else</u> could enter this door...	Omisión
31	Esta puerta...	this door	Trad. p x p.
32	estaba reservada para ti.	was intended <u>only</u> for you."	Reducción
33	Y ahora,	"And now...	Trad. p x p.
34	la cerraré."	I'm going to close it."	Traducción literal

Técnicas de traducción – sobretitulado

PR_SNT_TXT_1

n.º sobret	Sobret.	VO SNT	TÉCNICA
7	¡Llega tarde!	You're late!	Traducción literal
8	-Llega 1h05 tarde. - <u>Tarde</u> , pero ya estoy aquí.	<u>You should have been here</u> one hour and five minutes ago. <u>I may be</u> late, but I'm here now.	Modulación Compresión
9	¡Silencio!	Silence!	Traducción literal
10	Es cierto, pero no por ello <u>vamos</u> a perder el día con <u>Vd.</u>	That's true <u>Herr K.</u> but that doesn't mean <u>we have to give you</u> the time of day.	Compresión Modulación
11	<u>Su señoría</u> podría haber precisado la hora y dirección exactas.	<u>Listen your honor, if we're going to start dating,</u> you could have helped by giving me the exact time and address.	Omisión, traducción uno por uno Omisión
12	<u>¡Qué gracioso! Seamos amigos,</u> Sr. K. Como prueba de amistad,	<u>Aren't you the funny guy! Let's make nice,</u> Herr K. <u>We're all friends here.</u> And as a token of friendship,	Compresión, omisión, modulación
13	ignoraré su retraso y lo atribuiré a los nervios del <u>principiante</u> .	I'll ignore your tardiness and just chalk it up to <u>schoolgirl</u> jitters.	Generalización
14	Pero si vuelve a retrasarse, le <u>echo a la calle</u> y no le gustará.	But if you're late again, I'll have you <u>eighty-sixed</u> to the street and you won't like that.	Ampliación
15	¿A que no, chicos? Yo dirijo este espectáculo.	Will he boys? <u>I'll remind you all,</u> I run this show.	Omisión
16	¿Es Vd. pintor de brocha gorda?	You're a house painter?	Particularización
17	Revise su papel. <u>Soy director</u> <u>financiero de un gran banco.</u>	Better check your lines, <u>your Honor.</u> <u>I'm the chief financial officer of a large bank.</u>	Omisión Traducción literal
18	<u>¿Ah, sí?</u>	<u>Can it!</u>	Modulación
19	<u>Pintor, director,</u> a Vd. le da igual, ¿no?	<u>Housepainter, bank manager,</u> it's all the same to you, isn't it?	Generalización, generalización
20	No me necesita para nada.	You don't need me at all.	Traducción literal

n.º sobret	Sobret.	VO SNT	TÉCNICA
21	<u>Lógica, órdenes, papeles,</u> respuestas, <u>¿para qué?</u>	<u>Logic, warrants, papers,</u> answers <u>who needs 'em</u>	Traducción uno por uno Modulación
29	Hace 10 días, fui arrestado por dos matones	Ten days ago I was arrested <u>in my bedroom.</u> Two goons <u>came in, said I was under arrest</u>	Omisión Omisión
30	que no me dieron razones ni presentaron <u>orden alguna.</u>	but they couldn't tell me why and they didn't have <u>a warrant.</u>	Amplificación ling.
31	Soy inocente y <u>reconozco</u> los chanchullos. Querían dinero.	<u>Now</u> I'm as innocent <u>as the next guy</u> and I know a racket <u>when I see one.</u> They wanted money.	Omisión, omisión, reducción
32	Intentaron robarme <u>la ropa</u> y se comieron mi desayuno.	They tried to steal <u>my underwear and clothes.</u> And they ate my breakfast.	Generalización
33	¿Qué maquinaria de pacotilla <u>es esta?</u>	What kind of two-bit machine <u>do you got here?</u>	Compresión
34	No se imagina el tamaño de mi maquinaria, Sr. K.	You have no idea of the size of my machine Herr K!	Traducción literal
35	<u>Pues no.</u>	<u>Indeed!</u>	Modulación
36	No hay duda de que detrás de mi arresto y este interrogatorio	There can be no doubt that behind my arrest and this inquiry	Traducción literal
37	hay una gran organización	there exists an extensive organization.	Traducción literal
38	con guardias corruptos, inspectores idiotas y jueces que...	<u>An organization filled</u> with corrupt guards, inane inspectors, <u>aides and so on but especially</u> judges who...	Reducción Omisión
39	Los hechos hablan por sí solos.	<u>well,</u> the evidence speaks for itself <u>doesn't it.</u>	Omisión, omisión
40	Pero, lo más importante, <u>¿para qué sirve</u> esta organización?	But more importantly, <u>what is the purpose</u> of this organization?	Modulación
41	<u>Sólo para</u> arrestar a <u>inocentes</u> y humillarlos.	<u>It exists</u> to arrest <u>innocent people</u> in an effort to humiliate them.	Amplificación-compresión Compresión

n.º sobret	Sobret.	VO SNT	TÉCNICA
42	No me lo tomo en serio,	I don't take this seriously	Traducción literal
43	pero esto también le pasa a gente con una <u>posición inferior</u> a la mía.	but this is happening to other people who aren't as <u>established or connected</u> as I am.	Reducción
44	Hablo por ellos, no por mí.	I speak for them not for myself.	Traducción literal
45	Si los poderosos no hablan por los sumisos...	If the mighty do not speak up for the meek, <u>what will become of them.</u>	Omisión
46	¡Todos pertenecen a esta organización enferma!	<u>So</u> you're all part of this diseased organization!	Reducción

Técnicas de traducción – sobretitulado

PR_SNT_TXT_2

n.º sobret	Sobret.	VO SNT	TÉCNICA
2	-Leni, ¿quién es? -Tu viejo amigo Albert.	Leni, who is it? It's your old friend Albert	Traducción literal
3	-¡Albert! -¿Qué tal estás?	Albert! How're you feeling?	Traducción literal
4	-¿Te ha visto el doctor? -Tengo a Leni.	Have you seen a doctor? I have Leni.	Traducción literal
5	Leni me cuida muy bien. Es una buena chica.	Leni takes good care of me. She's a good girl.	Traducción literal
6	Déjanos solos. Mi sobrino tiene que <u>hablar en privado con</u> mi amigo.	<u>Look, girl</u> , leave us alone <u>for awhile</u> . My nephew has <u>some personal business with</u> my old friend.	Omisión, omisión Modulación
8	Josef, <u>no te quedes pasmado</u> . Este es mi sobrino.	Josef, <u>stop gawking</u> . This is my nephew,	Amplificación ling
9	Josef K, director financiero general.	Chief Financial Officer Josef K.	Traducción literal
10	No has venido <u>a visitar a un enfermo</u> , sino por negocios.	You didn't come <u>to pay your old friend a sick call</u> ; you came on business.	Compresión
11	¡Gracias a Dios!	Thank God.	Traducción literal
12	Vete, Leni. Esta noche, tomaré el té con leche pero sin azúcar.	Go on now, Leni. I'll take my tea with milk but no sugar tonight.	Traducción literal
13	-He <u>oído hablar</u> del proceso. -No entiendo.	I've <u>heard about</u> this trial. I don't understand.	Amplificación ling.
14	Sólo <u>quien conoce bien</u> el tribunal	Only <u>an insider</u> of the court	Amplificación ling.
15	y su intrincado funcionamiento sabe <u>cómo</u> se difunden las noticias.	<u>could truly</u> understand the intricate inner workings of <u>how and why such</u> news spreads.	Reducción, Reducción, reducción

n.º sobret	Sobret.	VO SNT	TÉCNICA
16	Me consideraría afortunado de estar a la altura de tan difícil tarea.	<u>Now, regarding the direct matter of your nephew's trial:</u> I would <u>of course</u> count myself fortunate <u>if my strength</u> were equal to this most difficult of tasks.	Omisión, omisión Reducción
17	El asunto me interesa demasiado para no implicarme.	The <u>entire</u> affair interests me far too much to not be involved, <u>at least in part</u> .	Reducción Omisión
18	¿Cómo se ha enterado de mi proceso?	How do you know about <u>me</u> and my trial?	Omisión
19	Soy abogado y frecuento los círculos jurídicos.	I am a lawyer, <u>after all</u> , and I move in legal circles.	Omisión
20	En esos círculos se habla de varios procesos	In such <u>elite</u> circles various trials are discussed,	Reducción
21	y los más destacados se graban en la memoria,	and the more striking of these trials stick in <u>one's</u> memory,	Generalización
22	especialmente si <u>son</u> del sobrino de un viejo amigo.	particularly when they <u>concern</u> the nephew of an old friend.	Generalización
23	No hay nada de particular en ello.	There is nothing unusual in that.	
24	No veo...	I don't see....	Traducción literal
26	Ahora estoy <u>enfermo</u> ,	<u>Of course</u> I'm <u>a bit hampered now by my illness</u> ,	Omisión, reducción-compresión
27	pero me visitan amigos de los tribunales que son,	but I am <u>still</u> visited by <u>good</u> friends from the court who are,	Reducción, reducción
28	créame, muy influyentes.	mind you, quite influential.	Traducción literal
29	Aprendo más aquí sentado que muchos abogados con buena salud	I learn more <u>sitting in this chair</u> than most lawyers who are in perfect health	Compresión
30	que se pasan el día en los tribunales.	and spend their entire day at court.	Traducción literal
31	De hecho, Josef,	In fact, Joseph,	Trad. p x p

n.º sobret	Sobret.	VO SNT	TÉCNICA
32	respecto a su proceso, <u>acaban</u> de conocerse ciertos detalles.	with regards to your trial, <u>it just so happens</u> that some particulars have <u>recently</u> come to light.	Compresión
33	-¿Cómo? -Hace poco me visitó mi buen amigo,	How so? I have recently been visited by my dear friend,	Traducción literal
34	-el secretario del juzgado. -¡El <u>secretario</u> !	the <u>venerable</u> Chief Clerk of the Court. <u>Oh</u> the <u>chief clerk</u> .	Omisión Omisión, reducción

Técnicas de traducción – sobretitulado

PR_SNT_TXT_3

n.º sobret	Sobret.	VO SNT	TÉCNICA
1	Un guardián <u>custodia</u> la puerta de la Ley.	Before the Law <u>stands</u> a doorkeeper.	Amplificación
2	<u>Hasta él</u> llega un hombre del campo.	<u>To this doorkeeper</u> there comes a man from the country.	Compresión
3	El hombre del campo pide ser admitido en la Ley.	This man from the country asks for admittance to the Law.	Traducción literal
4	Pero el guardián dice que no puede <u>admitirle</u> de momento.	But the doorkeeper says he cannot <u>admit the man</u> at the moment.	Traducción literal, compresión
5	El hombre pregunta si le dejarán entrar más adelante.	The man asks if he will be allowed to enter later.	Traducción literal
6	"Es posible, pero no en este momento".	'It is possible, but not at this moment.'	Traducción literal
7	El hombre se inclina para mirar por <u>la cerradura</u> .	The man bends down to peer through <u>the entrance</u> .	Particularización
8	El guardián ríe y dice:	The doorkeeper laughs and says:	Trad. p x p.
9	"Si tanto le tienta, intente entrar sin mi permiso".	'If you are so strongly tempted, try to get in without my permission.	Traducción literal
10	"Pero soy poderoso, aunque sea el guardián <u>de menor rango</u> ".	But <u>note</u> that I am powerful. And I am only <u>the lowest doorkeeper</u> .	Reducción Particularización
11	"En cada puerta hay un guardián,"	<u>From hall to hall</u> , keepers stand at every door,	Omisión
12	"cada uno más poderoso que el anterior".	each more powerful <u>than the other</u> .'	Reducción
15	El guardián le da un taburete para que se siente a la puerta.	The doorkeeper gives the man a stool and lets him sit by the door.	Traducción literal

16	El hombre espera durante días, años.	The man waits for days and years.	Traducción literal
17	Durante todo ese tiempo, el hombre mira al guardián.	During all this time the man watches the doorkeeper <u>incessantly</u> .	Reducción
18	Se olvida de los demás guardianes.	He forgets about the other doorkeepers.	Traducción literal
19	Acaba haciéndose viejo.	Eventually he grows old.	Traducción literal
20	<u>De tanto observar al guardián,</u> <u>conoce</u> hasta sus pulgas.	<u>During his prolonged study of the doorkeeper</u> <u>the man grows to know</u> even the fleas in his collar.	Compresión Compresión
21	Ruega a las pulgas que le convengan. No pueden, sólo son pulgas.	He begs the <u>very</u> fleas to persuade the doorkeeper <u>to change his mind</u> . They can't for they are only fleas.	Reducción, reducción
22	Al envejecer, su <u>mirada</u> se apaga. Una luz sale de la puerta de la Ley.	In his old age his <u>eyes</u> fade, <u>yet</u> a light streams forth from the door to the Law.	Generalización Reducción
23	Todos los años de espera se resumen en una sola pregunta.	All his years of waiting coalesce into a single question.	Traducción literal
24	Hace un gesto al guardián.	He gestures to the doorkeeper.	Traducción literal
25	El guardián le pregunta: "¿Qué quiere ahora? "	The doorkeeper asks, "What do you want to now?"	Traducción literal
26	"Todos <u>quieren llegar</u> a la Ley".	"Everyone <u>strives to attain</u> the Law,	Reducción
27	"¿ <u>Por qué</u> en todo este tiempo sólo yo he solicitado ser admitido? "	<u>how does it come about, then,</u> that in all these years no one has come seeking admittance but me?"	Compresión
28	" <u>Sólo Vd.</u> podía ser admitido por esta puerta".	" <u>No one but you</u> could gain admittance through this door,	Compresión
29	"Estaba destinada a Vd.".	<u>since</u> this door was intended for you.	Reducción
30	"Ahora voy a cerrarla".	I am now going to shut it."	Traducción literal

Apéndice VII: Correos electrónicos intercambiados entre los distintos intervinientes implicados en el sobretitulado de las obras recogidas en el corpus

PR 1 – Note to translator

Note to translator on the style of Synaesthetic Theatre's adaptation:

This adaptation of Franz Kafka's novel, *The Trial*, was scripted by the original production's cast and directors using 2 different genres; the dominant was film noir, and to a lesser degree Expressionism. While Expressionism dominates the visual design of *The Trial* of K's set and lends itself to the physical acting style, verbally it rises to the surface only in moments of extreme emotion and vulnerability. The majority of the dialogue and moments of (the character) Kafka's narration are intended to sound like film noir - hard-boiled, snappy banter and idiomatic descriptive phrases. This applies particularly to the sexually charged scenes between K and Fraulein Burstener, K and Leni, and K and the Usher's wife. Also to the edgy, antagonistic featuring characters such as the Judge, the guards, and the Usher.

In a few scenes, K's lines are still written in noirese even though the other character's lines possess a more lyrical quality - and the 2 styles co-exist within the same scenes: some examples of this are with the Lawyer and the Painter, and to some extent with Block.

The end of the piece, from the appearance of the Priest (played by "Kafka") onward, has been adapted much more closely from the original novel and the hard-boiled quality is stripped away entirely, leaving Franz Kafka's lyricism relatively unfiltered.

Sources used for genre reference:

To capture the flavor and some of the vocabulary of the film noir genre, the cast and directors particularly looked to the novels of Raymond Chandler and Dashiell Hammet, and film adaptations such as: *The Big Sleep* (with Bogart and Bacall), *The Killers* (1946 version), *The Maltese Falcon*, *Double Indemnity*, *The Postman Always Rings Twice* and the 1990 neo-noir film *Miller's Crossing* (by Joel and Ethan Cohen). Films that represented for us a blending of or transition between Expressionism and film noir were: *Scarlet Street* (dir. by Fritz Lang), *The Third Man* (adapted from Graham Greene's novel) and Orson Welles' *Citizen Kane*, *Touch of Evil* and *The Lady from Shanghai*.

Hola:

En adjunto, THE TRIAL OF K.

Al protagonista le he llamado "JOSEF K", sin punto tras la K, que es como lo pone en el texto. No sé si esto es intencionado por parte de la compañía o no, pero lo he respetado. Tanto en el original alemán como en una traducción al inglés y otra al español que he consultado, el protagonista es "JOSEF K." con punto.

En el subtítulo 97 hay un error "INCONSISTENT IN CUE" que no sé a qué se refiere.

He puesto notas cuando he visto alguna diferencia entre el texto y el vídeo.

Y en el subtítulo 615 hay un pedacito de la canción que os transcribo completa a continuación. Yo he traducido el trocito que coincide en el vídeo, pero me da la impresión de que, según paren de hablar los otros, se oirá un trozo de la canción u otro.

LET ME GO, LOVER
(Jenny Lou Carson and Al Hill)

(Go, go, go)
Oh, let me go
Let me go
Let me go, lover
Let me be
Set me free
From your spell

You made me weep
Cut me deep
I can't sleep, lover
I was cursed
From the first
Day I fell

You don't want me
But you want me
To go on wanting you
Now I pray that
You will say that
We're through

Please turn me loose
What's the use
Let me go, lover
Let me go
Let me go
Let me go

You made me weep
Cut me deep
I can't sleep, lover
I was cursed
From the first
Day I fell

You don't want me

But you want me
To go on wanting you
Now I pray that
You will say that
We're through

Please turn me loose
What's the use
Let me go, lover
Let me go
Let me go
Let me go

Espero el "feedback" y aquí estoy por si necesitáis algo más.

PR 3 – Revisión The Trial of K

Revisión The trial of K

Cortes

Primero pensé que era una broma de
cumpleaños de los del trabajo,

-Alguien debe aplastarle.-¿Yo?

-¡Señor K!

Puntuación

-Voy a fichar. ¿Desea algo más?

-No, gracias

Ortografía

¡Animo, chico!

MB1

Enviando por correo electrónico: macbeth_es_S.spt

Enviando por correo electrónico: macbeth_es_S.spt

De: [REDACTED]

Enviado: Tue, 25 May, 2010 a la(s) 21:57

Para: [REDACTED]

[macbeth_es_S.spt](#) (150,8 KB)

<<macbeth_es_S.spt>> Hola [REDACTED], esta es la versión que se ajusta al guión más actual. Verás que al vídeo le faltan un par de pequeños pasajes (6-7 subtítulos cada uno)

Mañana ensayo y estreno, imagino que habrá algún pequeño cambio. Te enviaré también mañana por la noche

Un saludo

El mensaje está listo para enviarse con los siguientes datos adjuntos:

macbeth_es_S.spt

Nota: los programas de correo electrónico pueden impedir el envío y la recepción de cierto tipo de archivos adjuntos para proteger su equipo frente a posibles virus. Compruebe la configuración de seguridad de su correo electrónico para determinar cómo se controlarán los documentos adjuntos.

MB 2

video

video

De: [REDACTED]

Enviado: Tue, 25 May, 2010 a la(s) 22:32

Para: [REDACTED]

Se me ha olvidado comentarte que quedó [REDACTED] pendiente de enviarte de colgarte el vídeo del ftp. Espero que lo haya hecho, si no por favor recuérdaselo que mañana yo estoy de mañana a noche en el matadero

MB 3

Enviando por correo electrónico: macbeth_es_S.spt, macbeth_es_pro5.txt

Enviando por correo electrónico: macbeth_es_S.spt, macbeth_es_pro5.txt
De: [REDACTED]
Enviado: Thu, 27 May, 2010 a la(s) 09:44
Para: [REDACTED]

[macbeth_es_S.spt](#) (151,4 KB) [macbeth_es_pro5.txt](#) (68,1 KB) — [Descargar todos los](#)

<<macbeth_es_S.spt>> <<macbeth_es_pro5.txt>> Hola [REDACTED],

Aquí están los ficheros más actualizados. No hay muchos cambios, solo he juntado algunos y separado otros para ajustar mejor al ritmo.
El estreno fue bien. Para lanzar tiene su lado bueno y su lado malo:

-Bueno: no se saltan ni una palabra.
-Malo: a veces el ritmo es un poco entrecortado o se ponen dramáticos y a pegar voces y no hay dios que los entienda, pero con calma no se me escapó ninguno.

Te recomiendo unas buenas pasadas con el vídeo.

Habrás visto que está muy resumido, más de lo habitual, ten cuidado con eso porque tenderás a quitarlos antes y te puedes confundir.

De todos modos hablaremos hoy o mañana.

Un saludo
El mensaje está listo para enviarse con los siguientes datos adjuntos:

macbeth_es_S.spt
macbeth_es_pro5.txt

MB 4

RE: Enviando por correo electrónico: macbeth_es_S.spt, macbeth_es_...

RE: Enviando por correo electrónico: macbeth_es_S.spt, macbeth_es_pro5.txt
De: [REDACTED]
Enviado: Thu, 27 May, 2010 a la(s) 11:03
Para: [REDACTED]

Hay cascos pero apréndetelo bien que era jodido entenderles. Lo bueno, como te decía, es que no se comen nada.

-----Mensaje original-----
De: [REDACTED]
Enviado el: jueves, 27 de mayo de 2010 11:07
Para: [REDACTED]
Asunto: Re: Enviando por correo electrónico: macbeth_es_S.spt, macbeth_es_pro5.txt

Ahora mismo me pongo con ello.
¿Has usado cascos o lo has hecho a pelo?

MB 5

Enviando por correo electrónico: Macbeth Script 2010_mas actual.doc

Enviando por correo electrónico: Macbeth Script 2010_mas actual.doc
De: [REDACTED]
Enviado: Thu, 27 May, 2010 a la(s) 11:11
Para: [REDACTED]

[Macbeth Script 2010_mas actual.doc](#) (313,4 KB)

<<Macbeth Script 2010_mas actual.doc>> Aquí lo tienes. Luego te llamo y te comento, tampoco es para asustarse.

El mensaje está listo para enviarse con los siguientes datos adjuntos:

Macbeth Script 2010_mas actual.doc

MB 6

RE: El innombrable
De: [REDACTED]
Enviado: Sun, 30 May, 2010 a la(s) 22:10
Para: [REDACTED]

[gracias, estoy de acuerdo en los que comentas, yo lo tenía apuntado, pero no lo quise cambiar para no modificar el fichero con el que tú te habías preparado.](#)
Un saludo

De: [REDACTED]
Enviado el: domingo, 30 de mayo de 2010 22:12
Para: [REDACTED]
Asunto: El innombrable

Hola, [REDACTED]

El martes a las 18.30. Les he dicho que si hay algo, que te llamen.

Cambios:
He creado un nuevo fichero, el 6, en el que en el subt. 830 he quitado la segunda intervención ("Lo haré") porque se supone que ya no dice "I shall do so", pero hoy lo ha metido. He sacado el subt. siguiente y ha quedado divinamente.

Yo dividiría los subts. 524 y 994, porque hacen pausas muy largas.
En el 524, metería Ven, noche cegadora. en otro subt. y en el 994 dejaría Apágate, en un subt (lo repite) y en otro breve vela, porque hace una pausa dramática muy tal y queda un poco raro.

Un saludo

Apéndice VIII: Propuesta de taxonomía de normas en sobretitulado

Normas preliminares

Interacción con la compañía de teatro	<ul style="list-style-type: none"> • Consulta de problemas en el TO. • Adecuación a las orientaciones de la compañía. • Ensayos previos. • Localización, aspecto y otros aspectos técnicos y artísticos de los sobretítulos. • Otros aspectos técnicos y artísticos.
Interacción con el personal del teatro	<ul style="list-style-type: none"> • Adecuación de los parámetros técnicos al teatro y a la obra. • Condiciones de trabajo del sobretitulador.
Elementos contextuales relacionados con el sobretitulado de obras teatrales	<ul style="list-style-type: none"> • Exigencia de calidad en todo el proceso.

Normas operacionales

Presentación de los sobretítulos	<ul style="list-style-type: none"> • Localización de la pantalla de proyección. • Interacción con la escenografía.
Traducción de los núcleos informativos esenciales	<ul style="list-style-type: none"> • Omisión de información. • Condensación de la información. • Anclaje de referentes a lo narrado. • Coherencia y cohesión entre sobretítulos.
Criterios técnicos	<ul style="list-style-type: none"> • Traducción muy sucinta por las limitaciones temporales (ritmo de lectura y proyección manual de los sobretítulos). • El texto aparece en un máximo de dos líneas por sobretítulo. • Cada línea tiene una longitud máxima de entre 35 y 40 caracteres. • La división al final de línea (o de sobretítulo) se hará atendiendo a las unidades sintácticas o semánticas, si bien en algunos casos se puede obviar.
Criterios ortotipográficos	<ul style="list-style-type: none"> • Se sigue la ortografía normativa del castellano. • El punto y la coma siguen los usos ortográficos. • Se evita el uso del punto y coma, de los corchetes, y otros símbolos con una frecuencia de uso menor. • Los puntos suspensivos marcan una interrupción en el discurso, no tienen valor continuativo. • Las mayúsculas siguen los usos ortográficos. Pueden usarse con valor enfático, previa consulta con la compañía. • La cursiva se emplea para voces en <i>off</i>, voces procedentes de aparatos electrónicos, expresiones en otros idiomas, canciones, referencias bibliográficas y, en algunos casos, con valor enfático. • Se usan abreviaturas y símbolos fácilmente reconocibles por el espectador. Se deja un espacio en blanco antes del símbolo. • En diálogos, se usa un guion por línea, sin espacio posterior, para dar cuenta de la intervención de dos personajes de forma simultánea. Nunca se emplean más de dos guiones en un mismo sobretítulo. • Se usan las comillas para enmarcar el discurso directo, expresiones agramaticales o destacadas y con valor enfático. Si el discurso directo se prolonga en varios sobretítulos, se usan comillas de apertura en cada sobretítulo y de apertura y cierre en el último. • Es fundamental pasar el corrector ortográfico y revisar el texto (es recomendable una revisión o relectura externa del texto).

Apéndice IX: Corpus y fragmentos audiovisuales

Bibliografía

- AENOR (2005). *Norma Española UNE 153020-2005. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Madrid: AENOR – Asociación Española de Normalización y Certificación.
- AENOR (2012). *Norma Española UNE 153010-2012. Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*. Madrid: AENOR – Asociación Española de Normalización y Certificación.
- AGOST, R. (2005). Investigación descriptiva en traducción audiovisual: el estudio de las normas. En ZABALBEASCOA, P.; SANTAMARÍA, L.; CHAUME, F. (eds.) *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, p. 81-86.
- AGOST, R.; CHAUME, F. (2001). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- ÁLVAREZ, R.; VIDAL, C.-Á. (eds.) (1996). *Translation, Power, Subversion*. Clevedon [etc.]: Multilingual Matters.
- AUSTIN, J. L. (1962). *How to do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- BAKER, M. (1992). *In other words*. Londres: Routledge.
- BAKER, M. (1993). Corpus Linguistics and Translation Studies: Implications and Applications. En BAKER, M.; FRANCIS, G.; TOGNINI-BONELLI, E. (eds.) *Text and Technology: In honor of John Sinclair*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins, p. 233-250.
- BAKER, M. (1996). Corpus-Based Translation Studies: The challenge that lie ahead. En SOMERS, H. (ed.) *Terminology, LSP and Translation: studies in language engineering, in honor of Juan C. Sager*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins, p. 175-186.
- BAKER, M. (2000). Towards a methodology for investigating the style of a literary translator. *Target*, 12(2): 241-266.
- BAÑOS-PIÑERO, R. (2009). Estudio descriptivo-contrastivo del discurso oral prefabricado en un corpus audiovisual comparable en español: oralidad prefabricada de producción propia y de producción ajena. En CANTOS, P.;

- SÁNCHEZ PÉREZ, A. (eds.) *Panorama de investigaciones basadas en corpus*. Murcia: AELINCO, p. 399-413.
- BARONI, M.; BERNARDINI, S. (2003). A preliminary analysis of collocational differences in monolingual comparable corpora. En DAWN ARCHER, P.; RAYSON, A.; MCENERY, T. (eds.) *Proceedings of Corpus Linguistics*. Lancaster: UCREL, p. 82-91.
- BARTOLL, E. (2012). La sobretitulació d'obres teatrals. *Quaderns. Revista de traducció*, 19: 31-41.
- BASSNETT, S. (1978). Translating Spatial Poetry: An Examination of Theatre Texts in Performance. En HOLMES, J.; LAMBERT, J.; VAN DEN BROECK, R. (eds.) *Literature and Translation: new perspectives in literary studies*. Lovaina, Acco, p. 161-176.
- BASSNETT, S. (1981). The Problems of Translating Theatre Texts. *Theatre Quarterly*, 10(40): 37-49.
- BASSNETT, S. (1985). Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. En HERMANS, T. (ed.) *The Manipulation of Literature*. Londres/Sídney: Croom Helm, p. 87-102.
- BASSNETT, S. (1990). Translating for the Theatre: Textual Complexities. *Essays in Poetics*, 15(1): 71-84.
- BASSNETT, S. (1991). *Translation Studies*. Londres: Methuen.
- BASSNETT, S. (1996). The meek or the mighty: Reappraising the role of the translator. En ÁLVAREZ, R.; VIDAL, C.-Á. (eds.) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon [etc.]: Multilingual Matters, p. 10-24.
- BASSNETT, S. (1998). Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre. En BASSNETT, S.; LEFEVERE, A. (eds.) *Constructing Cultures*. Clevedon [etc.]: Multilingual Matters, p. 90-108.
- BASSNETT, S.; LEFEVERE, A. (eds.) (1990). *Translation, History and Culture*. Londres/Nueva York: Pinter.
- BASSNETT, S.; LEFEVERE, A. (eds.) (1998). *Constructing Cultures*. Clevedon [etc.]: Multilingual Matters.
- BASTIN, G. L. (1993). La notion d'adaptation en traduction. *Meta : Journal des traducteurs*, 38(3): 473-478.
- BASTIN, G. L. (1998). Adaptation. En BAKER, M. (ed.) *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres/Nueva York: Routledge.

- BECQUEMONT, D. (1996). Le sous-titrage cinématographique : contraintes, sens, servitude. En GAMBIER, Y. (ed.) *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, p. 145-155.
- BELL, R. T. (1991). *Translation and translating*. Londres: Longman.
- BETTETINI, G. (1984). *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- BRUME, J. (ed.) (2008). *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert.
- BUÑUEL, L. (1996). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés.
- BUSTOS, J. M. (1996). *La construcción de textos en español*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- CALSAMIGLIA, H.; TUSÓN, A. (1999). *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel.
- CARLSON, M. (2000). The Semiotics of Supertitles. *Assaph. Studies in the Theatre*, 16: 77-90.
- CARLSON, M. (2007). *Needcompany's King Lear* and the Semiotics of Supertitles. En STALPAERT, C.; LE ROY, F.; BOUSSET, S. (eds.) *No beauty for me there where human life is rare: on Jan Lauwers' theatre work with Needcompany. Studies in Performing Arts and Film*. [s. l.] Academia Press/International Theatre and Film Books, p. 188-204.
- CARRILLO, J. M. (2010). *El subtitulado en español de la lengua coloquial francesa en el cine ambientado en medios marginales en Francia (1994-2009)*. Trabajo de investigación para la obtención del DEA inédito. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- CASTELLÁ, J. M. (1992). *De la frase al text. Teories de l'ús lingüístic*. Barcelona: Empúries.
- CASTRO, X. (2001). Cuestiones sobre la norma culta y los criterios de calidad para la traducción de doblaje y subtitulación en España. En CHAUME, F.; AGOST, R. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, p. 135-140.
- CATFORD, J. C. (1965). *A linguistic theory of translation: an essay in applied linguistics*. Londres: Oxford University Press.
- CATTRYSSE, P. (1992). Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals. *Target*, 4(1): 53-70.

- CATTRYSSE, P. (1994). The Study of Film Adaptation: A State of the Art and Some «New» Functional Proposals. En EGUÍLUZ, F. *et al.* (eds.) *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibersitatea.
- CATTRYSSE, P. (1997). Audiovisual Translation and New Media. En HODGSON, R.; SOUKUP, P. (eds.) *From One Medium to Another*. Nueva York: American Bible Society, p. 45-67.
- CATTRYSSE, P. (2000). Media translation. Plea for an interdisciplinary approach. *SV* 85-87: 251-269.
- CHAUME, F. (2001). La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción. En CHAUME, F.; AGOST, R. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, p. 91-114.
- CHAUME, F. (2004a). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- CHAUME, F. (2004b). Discourse Markers in Audiovisual Translating. *Meta : Le Journal des traducteurs*, 49(4): 843-855.
- CHAUME, F. (2004c). Film Studies and Translation Studies: Two disciplines at stake in Audiovisual Translation. *Meta : Le Journal des Traducteurs*, 49(1): 12-24.
- CHAUME, F. (2005). Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual. *Puentes*, 6: 5-12.
- CHUANG, Y. (2006). Studying subtitle translation from a multi-modal approach. *Babel*, 52(4): 372-383.
- CORNU, J. F. (1996). Le sous-titrage, montage du texte. En GAMBIER, Y. (ed.) *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, p. 157-164.
- CORNU, J. F. (2008). Pratiques du sous-titrage en France des années 1930 à nos jours. En LAVAUR, J.-M.; ȘERBAN, A. (eds.) *La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruselas: De Boeck.
- DE FRUTOS, R. (2011). Los sobretítulos como herramienta de comunicación en la ópera actual. *Comunicación 21* [en línea]. vol. 1. <http://www.comunicacion21.com/category/num-1-oct-2011/> [consulta: 22/10/2013].
- DELABATISTA, D. (1989). Translation and mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics. *Babel*, 35(4): 193-218.

- DELABATISTA, D. (1990). Translation and Mass-Communication. En BASSNETT, S.; LEFEVERE, A. (eds.) *Translation, History and Culture*. Londres/Nueva York: Pinter, p. 97-109.
- DE LINDE, Z.; KAY, N. (1999). *The Semiotics of Subtitles*. Manchester: St. Jerome.
- DELISLE, J. (1980). *L'Analyse du discours comme méthode de traduction*. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa.
- DELISLE, J. (1993). *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa.
- DESLACHE, L. (2007). Music to my ears, but words to my eyes? Text, opera and their audiences. *Linguistica Antverpiensia*, 6: 155-170.
- DÍAZ CINTAS, J. (2001). *La traducción audiovisual: el subtitulado*. Salamanca: Almar.
- DÍAZ CINTAS, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés-español*. Barcelona: Ariel.
- DÍAZ CINTAS, J. (2005a). Audiovisual Translation Today: A question of accessibility for all. *Translating Today*, 4: 3-5.
- DÍAZ CINTAS, J. (2005b). Teoría y traducción audiovisual. En ZABALBEASCOA, P.; SANTAMARÍA, L.; CHAUME, F. (eds.) *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, p. 81-86.
- DÍAZ CINTAS, J. (2010). La accesibilidad a los medios de comunicación audiovisual a través del subtitulado y de la audiodescripción. En INSTITUTO CERVANTES *Cooperación y Diálogo*, [s. l.] p. 157-182.
- DÍAZ CINTAS, J.; REMAEL, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome.
- DÍAZ CINTAS, J.; ORERO, P.; REMAEL, A. (eds.) (2007). *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Ámsterdam: Rodopi.
- D'YDEWALLE, G. et al. (1991). Watching Subtitled Television: Automatic Reading Behaviour. *Communication Research*, 18(5): 650-666.
- D'YDEWALLE, G.; DE BRUYCKER, W. (2007). Eye Movement of Children and Adults While Reading Television Subtitles. *European Psychologist*, 12(3): 196-205.
- D'YDEWALLE, G.; GERMEYS, F. (2007). The psychology of film: perceiving beyond the cut. *Psychological Research*, 71(4): 458-466.
- D'YDEWALLE, G.; VAN RENSBERGEN J.; POLLET, J. (1987). Reading a message when the same message is available in another language: the case of subtitling. En

- O'REGAN, J. K.; LEVY SHOEN, A. (eds.) *Eye movement: from physiology to cognition*. Amsterdam: North Holland, p. 313-321.
- EDO JULIÀ, M. (ed.) (1996) *Actes del I Congrés Internacional sobre Traducció*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- EGUÍLUZ, F. *et al* (eds.) (1994). *Transvases culturales: literatura, cine, traducció*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibersitatea.
- EUGENI, C. (2006). Il sopratitolaggio. Definizione e differenze con il sottotitolaggio. *inTRAlinea* [en línea]. vol. 8. http://www.intralinea.org/archive/article/Il_sopratitolaggio [Consulta: 22/10/2013].
- EVEN-ZOHAR, I. (1979). Polysystem Theory. *Poetics Today*, 1(1-2): 287-310.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990). *Polysystem Studies*. Durham: Duke University Press.
- EZPELETA PIORNO, P. (2009). De la traducción teatral: introducción. *Trans, Revista de Traductología*, 13: 11-17.
- FEDOROV, A. V. (1968). *Introduction à la théorie de la traduction*. Bruselas: École Supérieure de Traducteurs et d'Interprètes.
- FERNÁNDEZ, F. (1986). *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en España: actas del III Congreso Nacional sobre lingüística aplicada, Valencia, 16-20 de abril de 1985*. Valencia: AESLA.
- FINBURG, C., (2011). The Politics of Translating Contemporary French Theatre: How 'Linguistic Translation' Becomes 'Stage Translation'. En BAINES, R. *et al*. *Staging and performing translation: text and theatre practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- FISCHER-LICHTE, E. (2000). Embodiment – From Page to Stage: The Dramatic Figure. *Assaph. Studies in the Theatre*, 16: 65-76.
- GAMBIER, Y. (ed.) (1996). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- GAMBIER, Y. (1998). *Translating for the Media*. Turku: University of Turku.
- GAMBIER, Y. (2001). Les traducteurs face aux écrans : Une élite d'experts. En CHAUME, F.; AGOST, R. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, p. 91-114.
- GAMBIER, Y. (2004). La traduction audiovisuelle : un genre en expansion. *Meta : Le Journal des Traducteurs*, 49(1): 1-11.
- GAMBIER, Y.; GOTTLIEB, H. (eds.) (2001). *(Multi) Media Translation: Concepts, Practices, and Research*. Amsterdam: John Benjamins.

- GORIS, O. (1993). The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation. *Target*, 5(2): 169-190.
- GOTTLIEB, H. (1998). Subtitling. En BAKER, M. (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge, p. 244-48.
- GRICE, H. P. (1975). Logic and Conversation. En COLE, P.; MORGAN, J. L. (eds.) *Syntax and Semantics*, vol. 3, *Speech Acts*. Nueva York: Academic Press, p. 41-58.
- GRIESEL, Y. (2005). Surtitles and Translation: Towards an Integrative View of Theater Translation. *MuTra, Conference Proceedings* [en línea] http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_proceedings.html [Consulta: 20/10/2013].
- GRIESEL, Y. (2007). *Die Inszenierung als Translat: Möglichkeiten und Grenzen der Theaterübertitelung*. Berlín: Frank & Timme Verlag.
- GRIESEL, Y. (2009). Surtitling: Surtitles another hybrid on a hybrid stage. *Trans*, 13: 119-127.
- GUTT, E. A. (1991). *Translation and Relevance*. Oxford: Basil Blackwell.
- HALLIDAY, M. A. K.; HASAN, R. (1976). *Cohesion in English*. Londres: Longman.
- HATIM, B.; MASON, I. (1990). *Discourse and the translator*. Londres: Longman.
- HATIM, B.; MASON, I. (1997). *The Translator as Communicator*. Londres: Routledge.
- HELBO, A. (2000). Adaptation et traduction. Une liaison dangereuse ? *VS*, 85-87: 121-132
- HERMANS, T. (1985a). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres/Sidney: Croom Helm.
- HERMANS, T. (1985b). Introduction. Translation Studies and a New Paradigm. En HERMANS, T. (ed.). *The Manipulation of Literature*. Londres/Sidney: Croom Helm, p. 7-15.
- HERMANS, T. (1996). Norms and the Determination of Translation. En ÁLVAREZ, R.; VIDAL, C.-Á. (eds.) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon [etc.]: Multilingual Matters, p. 25-51.
- HERMANS, T. (1999a). *Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- HERMANS, T. (1999b). Translation and Normativity. En SCHÄFFNER, C. *Translation and Norms*. Clevedon [etc.]: Multilingual Matters, p. 50-71.
- HEWSON, L.; MARTIN, J. (1991). *Redefining translation: the variational approach*. Londres/Nueva York: Routledge.

- HOLMES, J. (1972/1988). The Name and Nature of Translation Studies [1972]. En
HOLMES, J. (1988) *Translated! Papers on literary translation and translation studies*. Amsterdam: Rodopi, p. 67-80.
- HOLMES, J.; LAMBERT, J.; VAN DEN BROECK, R. (eds.) (1978). *Literature and Translation: new perspectives in literary studies*. Lovaina: Acco.
- HOLZ-MÄNTTÄRI, J. (1981). Übersetzungen – Theoretischer Ansatz und Konsequenzen für die Ausbildung. *Kääntäjä/Översättaren*, 24: 2-3.
- HOUSE, J. (1977). *A Model for Translation Quality Assessment*. Tübinga: Gunter Narr.
- HURTADO ALBIR, A. (1995). Modalidades y tipos de traducción. *Vasos comunicantes*, 4: 19-27.
- HURTADO ALBIR, A. (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- IVARSSON, J. (1992). *Subtitling for the Media. A Handbook for an Art*. Estocolmo: Transedit.
- IVARSSON, J. (2004). *A short Technical History of Subtitles in Europe*. [en línea] <http://www.transedit.se/history.htm> [Consulta: 11/10/13].
- IVARSSON, J.; CARROLL, M. (1998a). *Subtitling*. Simrisham: TransEdit HB.
- IVARSSON, J.; CARROLL, M. (1998b). Code of Good Subtitling Practice. [en línea] <http://www.transedit.se/code.htm> [Consulta: 11/10/13].
- JAKOBSON, R. (1959). On linguistic aspects of Translation. En BROWE, R. A. (ed.) *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press, p. 232-239.
- JENSEMA, C. *et al.* (2000). Eye movement patterns of captioned television viewers. *American Annals of the Deaf*, 145(3): 275-285.
- JENSEMA, C.; MCCANN, R.; RAMSEY, S. (1996). Closed-Captioned Television Presentation Speed and Vocabulary. *American Annals of the Deaf*, 141(4): 284-292.
- KARAMITROGLOU, F. (1998) A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe. *Translation Journal* 2(2). [en línea] <http://www.bokorlang.com/journal/04stndrd.htm> [Consulta: 01/10/13].
- KARAMITROGLOU, F. (2000). *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation*. Amsterdam: Rodopi.
- KIRALY, D. C. (1995). *Pathways to Translation. Pedagogy and Process*. Kent: The Kent State University Press.

- KOOLSTRA, C. M.; PEETERS, A. L.; SPINHOFF, H. (2002). The Pros and Cons of Dubbing and Subtitling. *European Journal of Communication*, 17(3): 325-354.
- LAMBERT, J. (1994). Ethnolinguistic Democracy, Translation Policy and Contemporary Word (Dis)order. En EGUÍLUZ, F. *et al* (eds.) *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibersitatea, p. 23-36.
- LAMBERT, J. (1995). Literatures, Translation and (De)Colonization. En HYUN, T.; LAMBERT, J. (eds.) *Translation and Modernization*. Tokio: University of Tokyo Press, p. 98-117.
- LAMBERT, J. (1997). Problems and challenges of translation in an age of new media and competing models. En DELABASTITA, D.; D'HULST, L.; MEYLAERTS, R. (eds.) (2006) *Functional approaches to culture and translation: selected papers by José Lambert*. Ámsterdam/Philadelphia: John Benjamins, p. 131-145.
- LAMBERT, J.; DELABASTITA, D. (1996). La traduction de textes audiovisuels: modes et enjeux culturels. En GAMBIER, Y. (ed.) *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, p. 33-58.
- LAMBERT, J.; VAN GORP, H. (1985). On Describing Translations. En HERMANS, T. (ed.) *The Manipulation of Literature*. Londres/Sidney: Croom Helm, p. 42-53.
- LAVAU, J.-M.; ȘERBAN, A. (2008). *La traduction audiovisuelle : approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruselas: De Boeck.
- LAVIOSA, S. (1998). The Corpus-based Approach: A New Paradigm in Translation Studies. *Meta : Le Journal des Traducteurs*, 43(4): 474-479.
- LAVIOSA, S. (2011). Corpus-Based Translation Studies; Where Does It Come From? Where Is It Going? En KRUGER, A.; WALLMACH, K.; MUNDAY, J. (eds.) *Corpus-Based Translation Studies: Research and Applications*. Londres/Nueva York: Continuum, p. 13-32.
- LEDERER, M. (1981). *La traduction simultanée*. París: Minard.
- LEDERER, M. (1984). *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*. París: Hachette.
- LEFEVERE, A. (1985). Why Waste our Time in Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm. En HERMANS, T. (ed.) *The Manipulation of Literature*. Londres/Sidney: Croom Helm, p. 215-243.

- LEFEVERE, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge.
- LEVÝ, J. (1967). Translation as a Decision Process. En *To Honour Roman Jakobson, II*. La Haya: Mouton, p. 1171-1182.
- MALMKJÆR, K. (1998). Love Thy Neighbour: Why Parallel Corpora Endear Linguists to Translators? *Meta : Le Journal des Traducteurs*, 43(4): 534-541.
- MARTÍ, J. L. (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación*. Tesis doctoral. Universitat Jaume I. Castelló de la Plana.
- MASON, I. (2001). Coherence in Subtitling: The Negotiation of Face. En CHAUME, F.; AGOST, R. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, p. 19-32.
- MATEO, M. (1996). El componente escénico en la traducción teatral. En EDO JULIÀ, M. (ed.) *Actes I Congrés Internacional sobre Traducció*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, p. 907-918.
- MATEO, M. (1997). Translation Strategies and the Reception of Drama Performances: a Mutual Influence. En SNELL-HORNBY, M.; JETTMAROVÁ, Z.; KAINDL, K. (eds.) *Translation as Intercultural Communication. Selected Papers from the EST Congress*. Ámsterdam: John Benjamins.
- MATEO, M. (2002). Los sobretítulos de ópera: dimensión técnica, textual, social e ideológica. En SANDERSON, J. (ed.) *Traductores para todo. Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación*. Alicante: Universidad de Alicante, p. 51-73.
- MATEO, M. (2007). Surtitling today: new uses, attitudes and developments. *Linguistica Antverpiensia*, 6: 135-154.
- MAYORAL, R. (2001). El espectador y la traducción audiovisual. En CHAUME, F.; AGOST, R. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, p. 3-46.
- MAYORAL, R. (2005). Reflexiones sobre la investigación en traducción audiovisual. En ZABALBEASCOA, P.; SANTAMARÍA, L.; CHAUME, F. (eds.) *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, p. 3-8.
- MAYORAL, R.; KELLY, D.; GALLARDO, N. (1986a). Concepto de ‘traducción subordinada’ (cómic, cine, canción, publicidad Perspectivas no lingüísticas de la traducción. En FERNÁNDEZ, F. (ed.) *Pasado, presente y futuro de la lingüística*

- aplicada en España. Actas del II Congreso Nacional de Lingüística Aplicada.* Valencia: AESLA, p. 95-106.
- MAYORAL, R.; KELLY, D.; GALLARDO, N. (1986b). Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. *Meta : Le Journal des Traducteurs*, 33(3): 356-367.
- MOLINA, L. (1998). *El tratamiento de los elementos culturales en las traducciones al árabe de Cien años de soledad*. Trabajo de investigación de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona.
- MOLINA, L. (2001). *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona.
- MUNK, C. *et al.* (2011). Cognitive processing of film cuts among 4- to 8-year-old children: An eye tracker experiment. *European Psychologist*, 17(4): 257-265.
- NEWMARK, P. (1995). *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.
- NIDA, E. A. (1964). *Toward a science of translating*. Leiden: E. J. Brill.
- NIDA, E. A.; TABER, CH, (1969). *The theory and practice of translation*. Leiden: E. J. Brill.
- NORD, C. (1997). *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- OLOHAN, M. (2004). *Introducing Corpora in Translation Studies*. Londres: Routledge.
- ORERO, P. (2004). *Topics in Audiovisual Translation*. Ámsterdam: John Benjamins.
- ORERO P.; MATAMALA, A. (2007). Accessible Opera: Overcoming Linguistic and Sensorial Barriers. *Perspectives: Studies in Translatology*, 15(4): 262-277.
- PEÑA-ARDID, C. (1992). *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- PEREGO, E. *et al.* (2010). The Cognitive Effectiveness of Subtitle Processing. *Media Psychology*, 13(3): 243-272.
- POYATOS, F. (1997). *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Ámsterdam: John Benjamins.
- REISS, K. (1971). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München: Max Hueber.
- REISS, K.; VERMEER, J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tubinga: Niemeyer. (1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Akal.

- RICA, J.P.; ALBARRÁN, R.; GARCÍA, B. (2013). New approaches to audiovisual translation: the usefulness of corpus-based studies for the teaching of dubbing and subtitling. En BÁRCENA, E.; READ, T.; ARÚS HITA, J. (eds.) *Technological and methodological innovation in teaching and processing specialized linguistic domains*. Berlin: Springer-Verlag, en prensa.
- ROZAN, J.-F. (1956). *La prise de notes en interprétation consécutive*. Ginebra: École d'Interprètes, Université de Genève.
- SALWAY, A. (2007). A corpus-based analysis of audio-description. En DÍAZ CINTAS, J.; ORERO, P.; REMAEL, A. (eds.) *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Ámsterdam: Rodopi, p. 151-174.
- SARIO, M. (1996). Le sur-titrage des opéras à l'opéra national de Finlande. En GAMBIER, Y. (ed.) *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, p. 185-196.
- SCHÄFFNER, C. (1999). *Translation and Norms*. Clevedon [etc.]: Multilingual Matters.
- SEARLE, J. R. (1969). *Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SEGOVIA, R. (2005). Semiótica textual y traducción audiovisual. En ZABALBEASCOA, P.; SANTAMARÍA, L.; CHAUME, F. (eds.) *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, p. 81-86.
- SELESKOVITCH, D.; LEDERER, M. (1984). *Intrepreter pour traduire*. París: Didier Erudition.
- SELESKOVITCH, D.; LEDERER, M. (1989). *Pédagogie raisonnée de l'interprétation*. París: Didier Erudition.
- SHEN, G. (2010). Corpus-based Approaches to Translation Studies. *Cross-Cultural Communication*, 6(4): 181-187.
- SNELL-HORNBY, M. (1988). *Translation studies: an integrated approach*. Ámsterdam: John Benjamins.
- SNELL-HORNBY, M. (2007). Theatre and Opera Translation. En KUHIWCZAK, P.; LITTAU, K. (eds.) *A Companion to Translation Studies*. Clevedon [etc.]: Multilingual Matters.
- SNELL-HORNBY, M.; JETTMAROVA, S.; KAINDL, K. (1997). *Translation as Intercultural Communication: Selected Papers from the Est Congress, Prague 1995*. Ámsterdam: John Benjamins.
- SOKOLI, S. (2005). Temas de investigación en traducción audiovisual : la definición del texto audiovisual. En ZABALBEASCOA, P.; SANTAMARÍA, L.; CHAUME, F. (eds.)

- La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión.* Granada: Comares, p. 177-185.
- SOTELO, P.; GÓMEZ GUINOVART, X. (2012). A Multimedia Parallel Corpus of English-Galician Film Subtitling. En SIMÕES, A.; QUEIRÓS R.; DA CRUZ, D. (eds.) *1st Symposium on Languages, Applications and Technologies*. OASlcs: Open Access Series in Informatics, vol. 21. Saarbrücken: Dagstuhl, p. 255-266.
- SPERBER, D.; WILSON, D. (1986). *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford: Basil Blackwell.
- STALPAERT, C.; LE ROY, F.; BOUSSET, S. (eds.) (2007). *No beauty for me there where human life is rare: on Jan Lauwers' theatre work with Needcompany*. En *Studies in Performing Arts and Film* 6, [s. l.] Academia Press/International Theatre and Film Books.
- TAYLOR, C. (2004). The language of film: corpora and statistics in the search for authenticity. *Nothing Hill* (1998) – A case study. *Miscelánea: A Journal of English and American studies*, 30: 71-86.
- TELEVISIÓ DE CATALUNYA (1997). *Criteris Lingüístics sobre Traducció i Doblatge*. Barcelona: Edicions 62.
- TENGKU MAHADI, T. S.; VAEZIAN, H.; AKBARI, M. (2010). *Corpora in Translation: A Practical Guide*. Berna [etc.]: Peter Lang.
- TITFORD, C. (1982). Subtitling - Constrained Translation. *Lebende Sprachen*, XXVII(3): 113-116.
- TOURY, G. (1980). *In search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- TOURY, G. (1985). A Rationale for Descriptive Translation Studies. En HERMANS, T. (ed.) *The Manipulation of Literature*. Londres/Sídney: Croom Helm, p. 16-41.
- TOURY, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Ámsterdam: John Benjamins. (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá*. Madrid: Cátedra.
- TOURY, G. et al. (2008). *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*. Ámsterdam: John Benjamins.
- TYMOCZKO, M. (1998). Computerized corpora and the future of translation studies. *Meta : Le Journal des Traducteurs*, 43(4): 652-659.

- VAN DEN BROECK, R. (1985). Second Thoughts on Translation Criticism. A model of its Analytic Function. En HERMANS, T. (ed.) *The Manipulation of Literature*. Londres/Sidney: Croom Helm, p. 54-62.
- VENUTI, L. (ed.) (2000). *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge.
- VERMEER, H. J. (1978). Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen*, 23(1): 99-102.
- VIGARA, A. M. (1992). *Morfosintaxis del español coloquial. Esbozo estilístico*. Madrid: Gredos.
- VINAY, J. P.; DARBELNET, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. París: Didier.
- VIRKKUNEN, R. (2004). The Source Text of Opera Surtitles. *Meta : Le Journal des Traducteurs*, 49(1): 89-97.
- ZABALBEASCOA, P. (1997). Dubbing and the Nonverbal Dimension of Translation. En POYATOS, F. (ed.) *Nonverbal Communication and Translation*, Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins, p. 327-342.
- ZABALBEASCOA, P.; SANTAMARÍA, L.; CHAUME, F. (eds.) (2005). *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares.
- ZARO, J. J. (2007a). *Shakespeare y sus traductores: Análisis crítico de siete traducciones españolas de la obra de Shakespeare*. Berna: Peter Lang.
- ZARO, J. J. (2007b). *Estudio y edición digital de «Macbeth», de William Shakespeare. Traducción de José García de Villalta. Madrid, 1838*. Archivo y edición digital de textos literarios y ensayísticos traducidos al español y tratados sobre traducción del siglo XIX / ACUÑA PARTAL, C.; RODRÍGUEZ ESPINOSA, M. (eds. lit.) [en línea] http://www.ttle.satd.uma.es/files_obras/MACBETH.PDF [Consulta: 09/10/13].
- ZATLIN, P. (2005). *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. Clevedon [etc.]: Multilingual Matters.

Filmografía

Macbeth. Orson Welles. 1948. EE. UU.

El proceso. Orson Welles. 1962. Francia, Italia, Alemania.

Bibliografía Complementaria

TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

- BARTOLL, E. (2004). Parameters for the classification of subtitles. En ORERO, P. (ed.) *Topics in Audiovisual Translation*. Ámsterdam: John Benjamins, p. 53-60.
- BRUTI, S. (2006). Cross-cultural Pragmatics : The Translation of Implicit Compliments in Subtitles. *The Journal of Specialised Translation*, 6:185-197.
- CERON, C. (2001). Punctuating subtitles: typographical convention and their evolution. En GAMBIER, Y.; GOTTLIEB, H. (eds.) *(Multi) Media Translation*. Ámsterdam: John Benjamins, p. 173-177.
- CHAUME, F. (2005). Estrategias y técnicas de traducción para el ajuste o adaptación en el doblaje. *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*, 4, p. 145-153.
- CHIARO, D. (2006). Verbally Expressed Humour on Screen: Reflections on Translation and Reception. *The Journal of Specialised Translation*, 6: 198-208.
- DE LINDE, Z. (1997). *Linguistic and Visual Complexity of Television Subtitles*. Tesis doctoral. University of Bristol. Bristol.
- DEN BOER, C. (2001). Live Interlingual Subtitles. En GAMBIER, Y.; GOTTLIEB, H. (eds.) *(Multi) Media Translation*. Ámsterdam: John Benjamins, p. 167-172.
- DÍAZ CINTAS, J. (1998). Striving for quality in subtitling: The Role of a Good Dialogue List. En Gambier, Y. (ed.) *Translating for the Media*. Turku: University of Turku, p. 199-211.
- DÍAZ CINTAS, J. (1999). Modalidades traductorales en los medios de comunicación audiovisual. En ALEZA, M. (ed.) *El contacto lingüístico en el desarrollo de las lenguas occidentales*. Valencia: Universidad de Valencia, p. 85-99.
- GOTTLIEB, H. (1994). Subtitling: diagonal translation. *Perspectives: Studies in Translatology*, 2(1): 101-121.
- GOTTLIEB, H. (2001). Texts, Translation and subtitling – in theory, and in Denmark. En HOLMBOE, H.; ISAGER, S. (eds.) *Translators and Translations*. Atenas: Aarhus University Press & The Danish Institute at Athens, p. 149-192.
- GAMBIER, Y. (1994). Audio-visual communication: typological detour. En DOLLERUP, C.; LINDEGAARD, A. (eds.) *Teaching Translation and Interpreting* 2, Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins, p. 275-283.
- KING, C.; LASASSO, C.; SHORT, D. (1994). Digital Captioning: Effects of Color-Coding and Placement in Synchronized Text-Audio Presentations. En H. MAURER (ed.)

Educational Multimedia and Hypermedia. Vancouver: Assoc. for Advancement of Computing in Education, p. 329-334.

MARLEAU, L. (1982). Les sous-titres... un mal nécessaire. *Meta : journal des traducteurs*, 27(3): 271-285.

PIAZZA, R.; BEDNAREK, M.; ROSSI, F. (2011) *Telecinematic Discourse: Approaches to the Language of Films and Television Series*. Ámsterdam: John Benjamins.

SANTIAGO, V. (2004). To Be or Not to Be Natural: Clichés of Emotion in Screen Translation. *Meta : Le Journal des Traducteurs*, 49(1): 12-24.

TOMASZKIEWICZ, T. (2001). Transfert des références culturelles dans les sous-titres filmiques. En GAMBIER, Y.; GOTTLIEB, H. (eds.) *(Multi) Media Translation*. Ámsterdam: John Benjamins, p. 173-177.

PETTIT, Z. (2004). The Audio-Visual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres. *Meta : Le Journal des Traducteurs*, 49(1): 25-38.

TRADUCCIÓN TEATRAL

BOHEM, P. (2001). Some pitfalls of translating drama. *Translation Review*, 62: 27-29.

BRISSET, A. (1990). *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. Quebec: Le Préambule.

ELAM, K. (1982). *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres/Nueva York: Methuen.

MATEO, M. (1995a). *La traducción del humor. Las comedias inglesas en español*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

MATEO, M. (1995b). Constraints and possibilities of performance elements in Drama translation. *Perspectives*, 1: 21-33.

UBERSFELD, A. (1999). *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*. París: Belin.

LINGÜÍSTICA Y TRADUCCIÓN

ADAM, J. M. (1991). Cadre théorique d'une typologie séquentielle. *Études de Linguistique Appliquée*, 83: 7-18.

BEEBY, A. et al. (eds.) (2009). *Corpus Use and Translating*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins.

HERMANS, T. (1991). Translational norms and correct Translations. En VAN LEUVEN, K. M.; NAAIJKENS, T. (eds.) *Translation Studies. The State of the Art*. Ámsterdam: Rodopi.

GARCÍA YEBRA, V. (1982). *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos.

- GARCÍA YEBRA, V. (1989). *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos.
- KRUGER, A. *et al.* (eds.) (2011). *Corpus-Based Translation Studies: Research and Applications*. Londres/Nueva York: Continuum.
- LONGACRE, R. E. (1983). *The Grammar of Discourse*. Nueva York: Plenum.
- LVÓVSKAYA, Z. (1997). *Problemas actuales de la traducción*. Granada: Granada Lingüística.
- MALLAFRÈ, J. (1991). *Llengua de tribu i llengua de polis: bases d'una traducció literaria*. Barcelona: Quaderns Crema.
- RABADÁN, R. (1991). *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia translémica inglés-español*. León: Universidad de León.
- VÁZQUEZ-AYORA, G. (1977). *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*. Washington: Georgetown University Press.
- WERLICH, E. (1975). *Typologie der Texte: Entwurf eines textilinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik*. Heidelberg: Quelle und Meyer.

Abstract

INTRODUCTION

In the past decades the world has faced a double evolution in arts and entertainment: advances in technology have made possible new ways of distributing audiovisual products, and the use of audiovisual translation has expanded as a means to make accessible to a wider public what used to be restricted to just a few.

Increasing cultural exchanges needed new ways of reaching a growing public of films and stage performances. Thus, subtitling, a well-established discipline in translation and cinema distribution circuits since the beginning of the 20th century, became the basis for a new discipline of translation, theatre surtitling, which would allow stage performances to be held in a different language than the one used where they were taking place.

Despite being used for such a long time, subtitling did not appear in academic literature with some systematic approach until recent years, and surtitling must not wait such a long time to be dealt with by researchers. Research on surtitling could help not only professional surtitlers to achieve their goals, but it could also provide students with a theoretical basis which could be included in translation university degrees and specialized translations courses.

Formal similarity between cinema subtitling and theatre surtitling gives researchers a firm ground to develop an analytical method that can lead to a theoretical framework specifically focused on surtitling. This study aims to fulfill the existing lack of academic literature on surtitling using subtitling as a starting point.

GOALS

The main goal of this work is to find out to what extent theatre surtitling constitutes an independent discipline, as opposed to cinema subtitling, within the wider field of audiovisual translation. If so, theatre surtitling should have its own procedures, norms, and conventions, which must be specified and gathered according to the different aspects that govern the surtitling process. In this work we intend to study the

characteristics of theatre surtitling compared to cinema subtitling and to integrate an academic view to it, so as to offer to professionals and students a theoretical framework that can be used as a starting point in research as well as in teaching surtitling.

We will proceed to the descriptive study of a corpus consisting of two plays: *Macbeth*, by William Shakespeare, and *The Trial*, by Franz Kafka, and the cinema and stage adaptations of both plays, subtitled and surtitled in Spanish.

The texts used in this work are exclusively the audiovisual translations of the plays, presented in Orson Welles' cinema adaptations of *Macbeth* and *The Trial* and in Cheek by Jowl's performance of *Macbeth*, held in Madrid in June 2010, and in Synaesthetic Theatre's performance of *The Trial of K*, held in Salamanca in June 2007.

THESIS STRUCTURE

The thesis is divided in six chapters, with a preliminary introduction (chapter 1) in which we explain the need for such a research and the main goals and hypothesis dealt with. The first chapter (chapter 2) gathers the existing theoretical framework in audiovisual translation, and more specifically in subtitling and surtitling. Since both disciplines belong to translation, we also go through the main linguistic theories applied to translatology, for they constitute the basis of the translating process involved in subtitling and surtitling. Chapter 3 includes the methodology used in this work, namely descriptive translation studies and corpus-based linguistics. Both disciplines offer an adequate research approach for the goals pursued in the thesis, as they allow the researcher to take into account the result of the translating process (the translated texts), instead of comparing both the source and the target texts, from a double perspective. Descriptive translation studies deal not only with the linguistic material of translation, but also with the surrounding elements that accompany a translation: cultural context, systems involved in the target culture, polysystem fluctuation, different actors intervening in the decision-making process; corpus-based linguistics, on the other hand, allows a study of the target text based on the intrinsic characteristics of the text itself as well as related to the whole linguistic content that embraces the resulting studied text (in this case, we will be comparing the fragments compiled in the study with the complete plays that constitute the corpus).

The three following chapters, chapters 4, 5 and 6, follow Toury's (1995) descriptive approach. Each chapter focuses on a particular field of study within descriptive translation studies. Chapter 4 deepens in the cultural context surrounding both texts and the acts of subtitling and surtitling themselves, as they are regarded in this methodology as a product of a given culture at a given time and a given system and time. Chapter 5 adds to the collection of data an analysis of these data in the light of norms, as a result of the translation process. In this chapter, textual data are analyzed from two perspectives: using the corpus-based approach and examining the translation techniques used in each of the fragments of the two films and the two performances. Chapter 6 deals with the translation process, starting from the cultural and economic aspects that appear in the translation as a result of the position in the systems of both subtitling and surtitling; the following section studies the artistic and stage elements that shape the translation, including linguistic aspects, and the last part focuses on the intervening actors in the surtitling process. Chapter 7 gathers the conclusions drawn from the analysis in chapters 4, 5 and 6, offers a proposal of norms derived from the thesis that might be used for professional and academic purposes, and includes the further researches that can be undertaken following this work.

Finally, we include the appendices and the bibliography used in the thesis, as well as the digitalized corpus and this abstract.

RESULTS

The study of translations, in this case, of subtitled and surtitled material, shows that many cultural factors play a role in the process of translation. The DVD distribution and the surtitling of foreign plays in Spain occupy different places in the entertainment system. Technical advances allow subtitling to be a widespread translation technique that is giving shape to a new form of discourse, with social, cultural, economic and discursive implications. This new language has directly influenced surtitling, as it is now regarded as a more acceptable technique for programming performances that would not otherwise be held in Spain because of the language barrier.

The assumption of the concept of *pseudotranslation* has to be redefined in subtitling and surtitling, as the target texts appear simultaneously to the source text, thus making the translation "vulnerable", as any person in the audience may be entitled to

judge the quality of the linguistic material that appears on screen. As a result, surtitling slowly derives from subtitling system to establish its own system, though it derives greatly from subtitling technical, mechanical and linguistic procedures.

The concept of constrained translation, almost limited to technical parameters in subtitling, has its own limits in surtitling. Apart from technical aspects (such as lighting or setting), many more aspects influence the translation for surtitles: guidelines given by the company, actors adding or forgetting lines or the cultural consideration of the companies whose performances are surtitled in international theatre festivals, among others.

Norms are essential in translation, as they configure the translation process and illustrate the ruling criteria in a given culture at a given moment. From this point of view, the study of norms through corpus-based linguistics shows that surtitling has a greater lexical diversity and uses straightforward structures, less syntactically elaborated, to be easily and rapidly understandable. Surtitling prefers to fix the narrative terms through repetition and by referring constantly to the main elements in the play (characters, key words, etc.), whereas subtitling may give more information to the viewer. Abbreviations and information condensation is also more widely used in surtitling than in subtitling, as it is harder for the audience to concentrate on a text presented sometimes far away from the stage. Audiovisual translation theory states that subtitling and surtitling should avoid word for word translation. The study of norms in the texts included in the corpus shows that this is a general rule that can be broken sometimes when technical, artistic and other elements allow, and even require, a translation that does not condense information.

From technical parameters of the presentation of the translation in subtitling and surtitling derive a series of operational linguistic norms related to the linguistic presentation of the target text. These norms vary in subtitling and surtitling, especially the reading speed (that does not seem to follow a strict rule in subtitling) and show some similarities, but also striking differences, between the two disciplines: spelling in surtitling strictly follows the norms of the *Real Academia de la Lengua*, and even orthotypography tends to be more condensed than in subtitling.

The differences in the use of norms rely not only on the technical aspects involved in subtitling and in surtitling, but also on the nature of the source and target texts presented and on the frame in which both translations appear. In this context, cultural and economic factors are decisive, as subtitling for DVD, because of the spread

of edited films and of subtitling discourse in today's society, has led to a decrease of quality standards that affects the whole process (illustrated by the fact that the name of the main character of *The Trial* is misspelled in the whole subtitles file). Also, the position of the texts in the literature, cinema or theatre target system determines the care and the means devoted to a translation: the less central a film or a movie, the less elaborated will the translation be. However, surtitling still holds high quality standards in theatre system in Spain. Plays surtitled are plays performed by renown companies or within international theatre festivals. Audiences are no longer surprised by surtitling and expect not to be disturbed by a faulty translation during a performance they can not play as many times as they want, as with a DVD. The surtitler has to stick to operational rules derived from subtitling but adapted to theatre surtitling. He has to be in constant communication with the company to adapt his translation and the projection of surtitles to possible changes that might occur previously or during the performance. Surtitling has developed some linguistic strategies to face these situations and keep logic and cohesion in the target text. However, the surtitler (or those involved in the surtitling process), has to be present throughout the whole translating process, including during rehearsals, to adjust both the linguistic features of the text and the technical characteristics of the projection, that have a decisive role in the readability of the translation. Whereas subtitling ends up with the authoring of a DVD, surtitling makes a pause after each performance, only to start again in the next performance.

CONCLUSIONS

Surtitling is technically and culturally derived from subtitling, but some elements suggest that surtitling has become an independent audiovisual translation technique. Culturally, since surtitling has not become yet a mass entertainment product and it is only offered in specific contexts (international theatre festivals, for instance); economically, since subtitling is a much cheaper operation than surtitling; technically, since the final appearance of subtitles and surtitles differ; and linguistically, since surtitling has developed its own linguistic and translating procedures to keep up to the many factors that affect the surtitling process.

One of the main differences between subtitling and surtitling is that surtitles do not refer to a single source text. Apart from the adaptation process from a previous text,

in theatre surtitling the source text can be the original script of a play, the text presented in a rehearsal recording or the text performed in stage. Those people involved in the surtitling process also oppose to the single translator that normally creates the subtitles of a film. All these differences result in specific translation strategies in surtitling: condensed information, narrative elements made explicit, key concepts and words repeating throughout the whole text, stricter use of technical and spelling norms.

Also the stage presentation of the surtitled text has its share in the translation process. Artistic and technical factors, such as lighting, music, actors movements on stage, etc., shape the amount of text and the reading speed of the surtitles. It is essential, then, that the surtitler plays an active role in the different steps of the surtitling process: translating the play from one of the different texts he is given and in the theatre space, introducing his functions to the company and to the theatre staff, so as to ensure the readability of the surtitles, and adapting the surtitles projection to the living text of the theatre performance. A taxonomy on surtitling norms is presented in appendix VIII, including preliminary and operational norms. The proposed norms include the social and cultural parameters that govern surtitling (from quality standards to interaction with the company and theatre staff) and the technical and linguistic norms that can help to consolidate surtitled discourse: from surtitles presentation to translating strategies and orthotypographic recommendations.

This work is necessarily condensed in order to stick to the main goals defined. This is why only two films and two performances have been analyzed. However, given the absence of systematic studies in surtitling, it can be nothing but a first step in a long research path. Many doors open to research in surtitling. First of all, because of the different nature of plays in contemporary theatre, surtitling techniques can vary between classical adaptations and experimental plays. This thesis deals only with translations from English into Spanish, so expanding the study to other languages appears as a way to check if the norms included in the taxonomy presented in this academic work apply only to Spanish or if they are spreading in surtitling system. One of the most promising future research in surtitling has to do with technical and artistic aspects: the localization of surtitles on stage and the integration of the surtitles as part of the theatre performance. Finally, it would be very necessary to conduct further research on teaching surtitling, to include this audiovisual translation method as part of translation degrees and to maintain quality translation standards.

